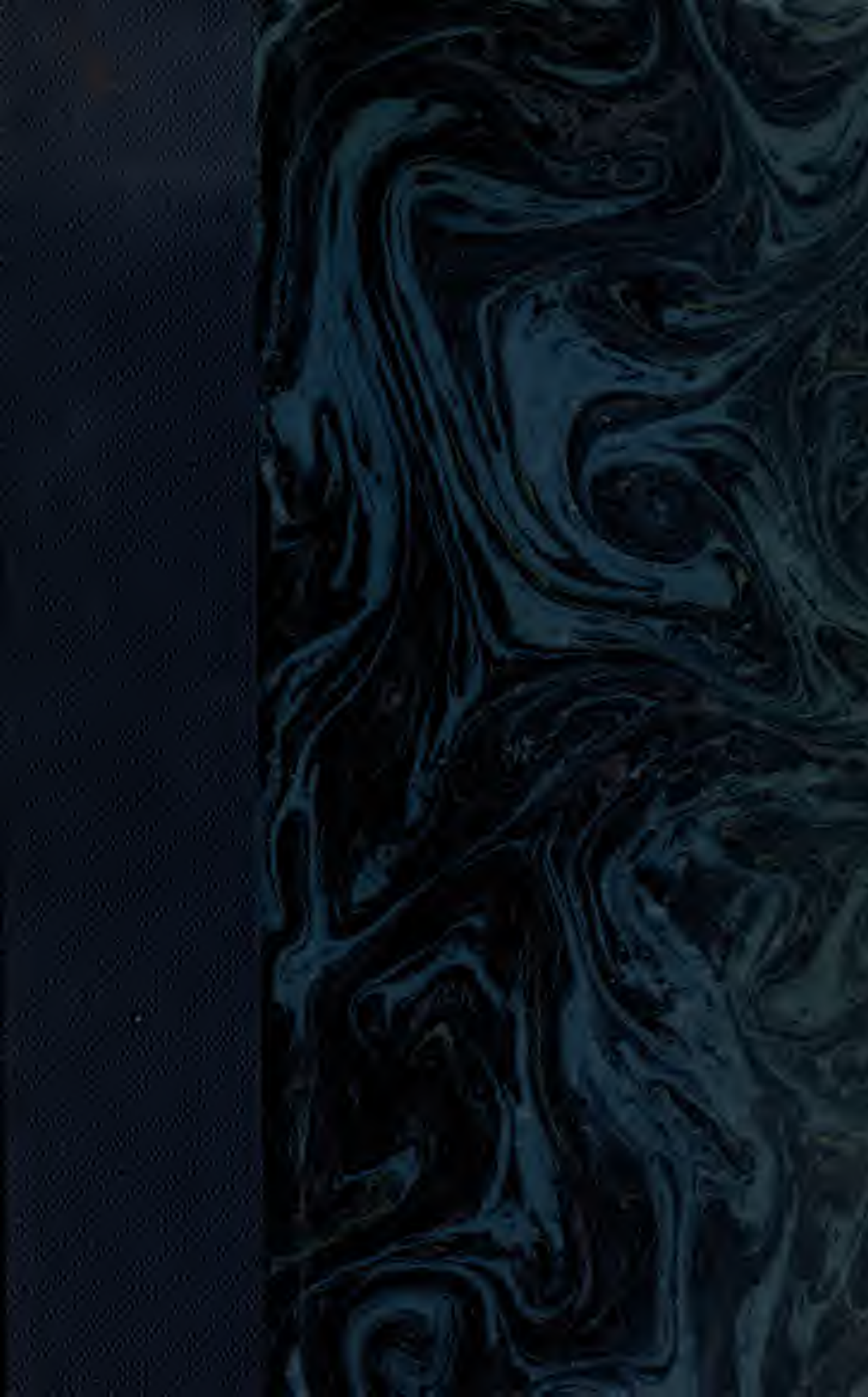


ÉTUDES DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE ET COMPARÉE

LUCIENNE PORTIER
Docteur ès lettres

ANTONIO FOGAZZARO

BOIVIN & C[ie], ÉDITEURS, RUE PALATINE, PARIS

ANTONIO

FOGAZZARO

ÉTUDES DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE ET COMPARÉE

DIRIGÉE PAR

PAUL HAZARD
Professeur au Collège de France.

JEAN-MARIE CARRÉ
Professeur à la Sorbonne.

1. Prosper Mérimée : Lettres anglaises à Fanny Lagden, *publiées par Ed. Champion, G. Connes, P. Trahard.*
2. Lucienne Portier : Antonio Fogazzaro.
3. Mona E. Mackay : Meredith et la France.
4. Paul Arrighi : Le Vérisme dans la prose narrative italienne.

ÉTUDES DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE ET COMPARÉE

LUCIENNE PORTIER
Docteur ès lettres

ANTONIO FOGAZZARO



ANCIENNE LIBRAIRIE FURNE
BOIVIN & Cie, ÉDITEURS
3 ET 5, RUE PALATINE, PARIS

A MONSIEUR PAUL HAZARD

AVANT-PROPOS

Antonio Fogazzaro, de son vivant, fut passionnément discuté. Après une période de désaffection officielle — mais pendant laquelle se multipliaient les éditions de ses romans — on put constater, lorsque fut célébré le vingtième anniversaire de sa mort, en 1931, *que son nom suscitait des jugements souvent rectifiés, mais toujours divergents.*

Toutes les opinions ont été émises au sujet de son tempérament, de son esprit et de son œuvre ; toutes les attitudes ont été prises en face de sa personnalité : admiration enthousiaste, dédain, effort de compréhension sympathique, critique acerbe et inintelligente. Qu'un homme livré au public par sa célébrité soit à la fois exalté et rabaissé, c'est monnaie courante. Mais Fogazzaro présente un cas singulier par la multiplicité des jugements de valeur prononcés sur l'homme et sur son œuvre, la multiplicité des explications données, et non pas seulement proposées, de son caractère, de ses intentions, de ses attitudes comme penseur, artiste ou chrétien.

Particulièrement édifiante est la lecture des deux gros volumes Per Antonio Fogazzaro, *où l'on a pieusement recueilli témoignages, articles, discours, écrits ou prononcés au moment de la mort du grand homme. L'occasion qui a fait naître tant de paroles et de jugements aurait pu niveler les appréciations par le désir de rendre hommage à celui qui venait de disparaître. Or, malgré le ton généralement laudatif de toutes ces pages, la diversité éclate à tout instant, et la juxtaposition, dans un même ouvrage, de jugements formulés à la même époque, accentue l'impression déconcertante que peuvent laisser chez un lecteur non informé ces « vues » de Fogazzaro.*

Faut-il citer des exemples ? Voici quelques avis exprimés sur la soumission du romancier au décret de l'Index qui condamnait Le Saint : *Fogazzaro est un faible qui n'a pas compris la beauté et la nécessité de la révolte ; un fort qui a su s'élever au-dessus de tout amour-propre ; un sincère qui a douloureusement pratiqué sa foi en la valeur de l'autorité ; un hypocrite qui a simulé une soumission non acceptée en conscience. Il est vrai que de tels jugements se reproduisent dans tous les cas analogues et sont provoqués moins par l'attitude de celui qu'on juge que par celle de celui qui juge.*

Plus inattendus nous semblent ceux-ci : Fogazzaro est essentiellement italien ; il est essentiellement cosmopolite ; il est surtout d'esprit germanique ; sa façon de concevoir la religion est tout à fait anglaise ; il est avant tout de sa province ; il est vicentin ; sa vision se limite à la Valsolda. N'est-ce pas curieux ?

Et encore : humour à la Jean-Paul ; ironie mais qui n'est pas pénétrante ; sens fabuleusement rare en Italie du comique et de l'humour ; il avait une espèce d'humour italien ; humour de veine manzonienne ; son comique est de veine goldonienne ; ce n'est pas le cas de parler d'humour... ceux qui ont parlé de l'humour fogazzarien ne savent pas ce que c'est que l'humour. Peut-être dira-t-on qu'on ne s'entend pas encore pour définir l'humour et que l'exemple ne porte pas.

Sait-on quels noms d'auteurs étrangers furent cités à son sujet pour indiquer une inspiration, une imitation, une parenté ? Auerbach, Balzac, Baudelaire, Bourget, Boutroux, Browning, Brunetière, Byron, Carlyle, Chateaubriand, Cherbuliez, Corneille, Darwin, Alphonse Daudet, Dickens, Emerson, F. Fabre, Octave Feuillet, Flaubert, Geibel, Gœthe, Gratry, Harnack, Hartmann, Heine, Hoffmann, Homère, Hugo, Huysmans, Ibsen, Keller, Lamartine, Lenau, Le Sage, Loisy, Loti, Maupassant, Montalembert, Musset, Novalis, Pascal, Platon, Poe, Rod, Rousseau, Ruckert, G. Sand, Schiller, Shakespeare, Spencer, Stendhal, Tennyson, Thackeray, Tolstoï, Towianski, Tyrrell, Uhland, Verlaine, Vigny, Voguë, Voss, Wordsworth, Zola ! Qu'on excuse cette trop longue liste, c'est sa longueur qui en fait l'intérêt, ainsi que l'imprévu des rencontres produites par l'ordre alphabétique. Cette mosaïque de noms apparaît plus piquante encore si on la rappro-

che d'une des rares appréciations qui ait été mainte fois répétée : l'œuvre de Fogazzaro est en parfaite harmonie avec sa vie.

Pourquoi l'image de Fogazzaro change-t-elle d'aspect avec une telle facilité suivant les yeux qui la regardent ? Il faut chercher la cause de ce phénomène à la fois chez lui et chez les autres. Fogazzaro est une figure extrêmement complexe ; en lui se trouvent toutes les possibilités, non pas des possibilités qu'il réalise les unes après les autres pour jouir en dilettante de toutes les attitudes, pour ne se limiter en rien ; non pas des possibilités soigneusement entretenues à l'abri de tout choix pour se garder « disponible ». Bien loin de là. Ces possibilités qui sont en lui, il ne cherche pas à en jouir mais elles l'aident à tout comprendre ; la nécessité du choix s'impose, mais en laissant subsister les contradictions au moins apparentes. Ces possibilités se limitent, se polissent mutuellement et font un être tout en nuances. Devant cette personnalité complexe, frappés par un élément ou par un autre, et mettant là l'accent, les critiques apportent des jugements contradictoires. On pourrait s'étonner que si peu aient pressenti cette complexité s'il n'y avait une autre cause encore à leur incompréhension.

Fogazzaro, comme homme et comme écrivain s'est toujours attaché à des problèmes de vie. Jamais il n'a isolé intellectuellement une question, bien moins encore l'a-t-il considérée comme un jeu ; mais dans une attitude très consciemment voulue, il y engageait tout son être, et par conséquent aussi l'être des autres. C'est ce qui a rendu si difficiles les appréciations sereines. Chacun étant amené à se livrer lui-même dans les jugements portés, il était inévitable que ceux-ci fussent dissemblables et même opposés.

Plusieurs travaux consacrés à Fogazzaro ont cherché à expliquer cette personnalité si discutée. La très précieuse biographie de Tommaso Gallarati Scotti : La Vita di Antonio Fogazzaro (1920) *est indispensable pour connaître la vie intime de l'homme, elle est riche de documents inédits : Journal, Cahier de confessions, Notes autobiographiques, Lettres. C'est le livre d'un disciple qui rend hommage à un maître aimé, avec un respect qui n'exclut pas l'indépendance d'esprit ; une même qualité d'âme permet des intuitions très justes, sans peut-être laisser toujours assez de recul.*

Le livre de Piero Nardi : Antonio Fogazzaro su documenti inediti (1929), *qui complète le précédent par une autre série de*

documents, essaie de montrer, par opposition à celui de M. Gallarati Scotti, le Fogazzaro familial. Il apporte aussi un essai d'étude esthétique et peut-être parfois des intentions étrangères à la pure critique.

Dans son étude L'opera letteraria di un mistico : Antonio Fogazzaro (1930), *Ferruccio Piggioli, qui reste insatisfait devant les travaux précédents, s'efforce à trouver une formule expliquant l'homme et l'artiste. N'a-t-il pas traité trop brutalement une personnalité complexe et nuancée en la limitant à deux éléments qui se combattent : sensualité et mysticisme ?*

Le travail d'Ulrich Leo : Fogazzaros Stil und der Symbolistische Lebensroman (1928), *est l'application d'une méthode extrêmement rigoureuse au style symbolique des romans de Fogazzaro ; il apporte au sujet de l'œuvre des vues très justes et neuves. Cette rigueur et cette foi en une méthode rigide le conduisent pourtant à certaines erreurs, et qui sait s'il n'aurait pas pu arriver à ses observations justes par une autre voie ?*

Nous avons essayé dans cette nouvelle étude de donner une image totale et cohérente de Fogazzaro dans l'unité de sa vie, de sa pensée et de son art [1].

1. Qu'on me permette de remercier ceux qui m'ont aidée, encouragée, assistée : M. Paul Hazard qui, du début à la fin de ce travail, en fut le conseiller et sans qui mon livre n'existerait pas ; M. Edouard Maynial qui a bien voulu en suivre la croissance avec un inlassable dévouement ; M. l'abbé Joseph Chaine, qui a eu la bonté d'en relire quelques chapitres ; M. Marcel Duchemin, qui l'a patiemment relu deux fois sur épreuves en faisant mainte suggestion utile ; M. Charles Henri Leduc, un éditeur qui sait se faire collaborateur et ami ; Mme Maria Bersano-Begey, M. l'abbé Félix Klein, M. Guido Mazzoni, M. Maurice Muret, qui ont eu l'obligeance de mettre à ma disposition leurs archives fogazzariennes ; les amis de Fogazzaro dont les conversations toujours utiles et parfois si suggestives m'ont été précieuses : la comtesse Carolina Colleoni Giustiniani Bandini, le duc Tommaso Gallarati Scotti, M. Giuseppe Gallavresi, M. Filippo Sachi, M. Pio Molajoni ; tous ceux qui, directement ou indirectement, en France ou en Italie, se sont intéressés à ce livre, en particulier M. Carlo Calcaterra, M. Piero Nardi, M. Henri Bédarida, M. René Dollot.

Parmi les morts, il me faut citer avec reconnaissance les noms de Henri Hauvette, de Sebastiano Rumor, du comte Bonin Longare et surtout celui de la marquise Gina Roi Fogazzaro dont l'accueil dans la villa de San Bastiano, si pleine des souvenirs de son père, reste inoubliable.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Ouvrages de Fogazzaro :

Asc. um.	*Ascensioni umane.*
Avv. rom.	*Avvenire del romanzo in Italia.*
Disc.	*Discorsi.*
D. C.	*Daniele Cortis.*
Fig. di A. R.	*La figura di Antonio Rosmini* (*Discorsi*).
G. P. A.	*Le grand Poète de l'Avenir* (*Ascensioni umane*).
G. Z.	*Giacomo Zanella* (*Discorsi*).
L.	*Leila.*
Mal. ou *M.*	*Malombra.*
M. P.	*Mistero del Poeta.*
Per A. R.	*Per Antonio Rosmini* (*Discorsi*).
P. m. a.	*Piccolo mondo antico.*
P. m. m.	*Piccolo mondo moderno.*
S.	*Il Santo.*

Ouvrages relatifs a Fogazzaro :

G. S.	T. Gallarati Scotti, *Antonio Fogazzaro.*
P. A. F.	*Per Antonio Fogazzaro* (2 vol.).

PREMIÈRE PARTIE

LA VOCATION

LA VOCATION

« Deviendra-t-il quelqu'un d'un peu plus saint que nous ? Espérons-le ! », écrivait sœur Maria-Innocente, en apprenant la naissance de son neveu Antonio Fogazzaro. Peut-être n'était-ce pas un saint, mais c'était un poète qui naissait en ce vendredi saint de l'année 1842 à Vicence, apportant les dons que sa famille, sa race, sa grande et sa petite patrie avaient déposés en lui, et aussi cet irréductible élément personnel qui modifie, transforme, adapte et fait sien ce qui vient d'ailleurs.

Ses parents étaient de cette bourgeoisie éclairée qui se montrait libérale en politique et en religion, sincèrement dévouée à la patrie et à Dieu. Ses ancêtres paternels étaient des montagnards. Simples artisans d'abord, ils firent fortune, par la suite. Fogazzaro, qui tenait à son origine plébéienne[1], prétendait que son nom signifiait : celui qui fait les *focaccie*, les galettes, c'est-à-dire boulanger. Son trisaïeul était savetier. Son arrière-grand-père, celui qui le premier s'enrichit dans l'industrie de la laine,

1. A ce sujet il écrivit une lettre plaisante à M. Guido Mazzoni qui lui avait donné le titre de comte, comme le faisaient beaucoup d'autres contemporains induits en erreur par son alliance avec la famille des comtes Valmarana. « Permettez-moi maintenant une légère rectification. Aucun de mes ancêtres ne se trouva parmi les Vicentins avides de titres qui se pressèrent autour de Charles Quint assis sur un trône tellement moins auguste que le trône impérial que, pour échapper à cet ennui et à cet embarras, il cria d'une voix forte : *Facio vos omnes comites* ! L'habitude vénitienne qui conserve à la femme de famille noble son titre de noblesse après un mariage roturier a pu vous induire en erreur. Et puis il y a aussi le proverbe : « Venise n'a pas autant de gondoles et de gondoliers que Vicence de comtes et de chevaliers », que vous connaissez probablement. »

Lettre inédite, datée de Vicence, 2 mars 1899. Nous tenons à remercier M. Guido Mazzoni qui nous a spontanément remis les lettres qu'il avait reçues de Fogazzaro.

déploya un luxe insolent. De son grand-père, Giovanni-Antonio, mort quand lui-même avait quatorze ans, il garda un souvenir personnel qui s'accordait avec les récits entendus en famille. Beau type de parvenu, féru des avantages que lui donnait sa fortune, il était persuadé que cette position sociale devait s'affermir et gagner du lustre par une alliance avec l'esprit réactionnaire, et, légitimant par des principes ce qui, sans doute, était élément de son caractère dur, violent, tyrannique, il écrasait sous son despotisme sa nombreuse famille. Après la mort de sa première femme, Innocentina Mazzi — grand'mère de Fogazzaro —, il épousa la comtesse Isabella Spaur, de Trente, et ne voulut plus dès lors pour ses enfants d'autres alliances que celles qui apportaient richesse et noblesse. C'est pourquoi il s'opposa violemment au mariage de son fils Mariano, père de notre poète, avec Teresa Barrera. Celle-ci était fille d'un architecte ; son frère, l'ingénieur Pietro Barrera, abandonna tout ce qu'il possédait pour faire vivre les jeunes gens dont l'amour avait fini par vaincre l'opposition du terrible père.

Ce drame familial, nous le retrouvons transposé dans le roman *Petit monde d'autrefois*. La marquise Orsola Maironi, une des plus puissantes créations du romancier, ressemble étonnamment à Giovanni-Antonio Fogazzaro. Elle renie et déshérite son petit-fils Franco — portrait de Mariano — qui a épousé contre son gré Luisa Rigey. La mère de Luisa a pris les traits de Teresa Barrera et l'inoubliable zio Piero, ceux de Pietro Barrera ; grâce à sa générosité, dans le roman comme dans la vie, les jeunes amoureux peuvent établir leur foyer.

Mariano Fogazzaro était un homme distingué, sensible, à la fois passionné et sans énergie, s'intéressant à tout sans être suffisamment doué en rien. Il semble qu'on l'ait pris souvent pour un médiocre, sans doute était-il plutôt un faible. De la situation désormais acquise, au moment où il reçoit sa formation familiale, il a gagné un poli et une distinction authentiques, la culture de quelqu'un qui a des loisirs, mais il y a pris aussi l'habitude d'une vie facile, sans effort, et cette dépendance de l'argent où reste quiconque n'en sait pas gagner. Pendant une période financièrement difficile, il écrit à son frère don Giuseppe, sur le ton léger de quelqu'un qui se trouve courageux et

prend gaiement son infortune, que tous les matins on peut le voir, entre sept et huit heures, son vieux manteau sur le dos et un panier au bras, descendre les 118 marches de son escalier, suivre la rue en entrant tour à tour chez les fournisseurs, marchander pour deux sous, puis rentrer en comptant sur ses doigts l'argent dépensé, pour conclure enfin qu'il n'était pas le plus avare des *dépensiers* [1]. Travailler ? C'est une possibilité qui ne semble pas lui traverser l'esprit, ou, s'il y pense, il n'a pas le courage de se soumettre à une vie laborieuse.

Or, par le jeu, toujours amusant et instructif, des conseils donnés à la génération suivante et des jugements portés sur la génération précédente, il se trouve que Mariano insistera longuement pour que son fils termine ses études de droit et exerce une profession, et il le tiendra à court d'argent lorsque celui-ci, marié richement, refusera de travailler. Mariano jugeait donc nécessaire et bienfaisant le travail régulier imposé par une profession, bien qu'il n'eût jamais eu l'énergie de s'y plier lui-même. Quant à Antonio qui a beaucoup de traits communs avec son père, il refuse absolument de se soumettre à un travail professionnel et s'attendrit sur son héroïsme lorsque, entre sa femme très riche et son père qui, mécontent, lui donne très peu d'argent, il n'a pour ses dépenses personnelles que de maigres ressources et porte un costume d'hiver en plein été après avoir fait un cadeau de mariage à sa sœur [2]. La noblesse de son attitude lui semble évidente : il a préféré, au prix de n'importe quel sacrifice, la poésie à une carrière lucrative. Il était certainement sincère, aussi sincère que Mariano ; et pourtant lorsqu'il romance la jeunesse de son père, il montre Franco vivant dans l'oisiveté pendant que le vieil oncle de sa femme qui a recueilli le jeune ménage travaille pour ses neveux ; et il redonne de la dignité à son héros le jour où celui-ci se décide à aller travailler à Turin. Eternelles contradictions.

Il ne faudrait pourtant pas croire que Fogazzaro jugeât mal son père, il eut toujours au contraire pour lui la plus tendre

1. T. Gallarati-Scotti, *La vita di Antonio Fogazzaro*, Milano, Baldini et Castoldi, 1920, p. 31.
2. *Ibid.*, p. 48. Notes autobiographiques de Fogazzaro.

vénération. Alors que d'autres pouvaient s'arrêter aux déficiences de celui qui était poète amateur, musicien amateur, critique d'art amateur, jardinier amateur [1], Antonio vit certainement ce qu'il y avait de positif dans cette curiosité universelle.

Il admirait beaucoup aussi le soldat qu'avait été son père en 1848, lorsque Vicence, où s'était réfugié le général Durando, fut assiégée, et dut, après une résistance héroïque, capituler devant Radetzky. Animé d'un ardent sentiment patriotique, désireux de voir l'Italie libérée du joug étranger, comme l'était tout le groupe des enfants d'Innocentina Mazzi en opposition avec leur père, Mariano contribua, ainsi que son frère don Giuseppe, à la défense de la ville pendant que sa femme et ses enfants étaient en sécurité à Rovigo. Il manifesta momentanément toute l'énergie qui lui manquait dans le cours ordinaire de la vie. Une aptitude à la contemplation poétique des choses l'éloignait naturellement de l'action : en cela le fils sera l'image du père.

La douceur de l'affection maternelle ne manqua pas au jeune Fogazzaro. Il n'a laissé qu'un portrait de sa mère, dans le personnage de la signora Teresa du *Petit monde d'autrefois*, figure émouvante d'une délicate bonté un peu inquiète, et encore la voit-on à peine puisqu'elle meurt au début du roman. Une sorte de pudeur a retenu le fils d'exploiter davantage toute la richesse que lui offrait le caractère de sa mère. Celle-ci était originaire d'Oria, elle apportait à son fils du sang lombard et surtout elle allait lui permettre de prendre contact avec la nature dans cette Valsolda qui l'a vraiment formé.

Toutes les personnes de sa famille étaient sincèrement religieuses, non par tradition ou formalisme, mais par suite d'une foi profonde qui passait dans la vie et s'exprimait par la charité.

Ainsi entouré vivait et grandissait le jeune Fogazzaro, à Vicence, sa ville natale. Il la quittait périodiquement pour des

1. Les fascicules de *L'Almanach du jardinier* (Paris) des années 1846 à 1885 et de *L'Almanach du cultivateur* (Paris) des années 1858 à 1884, après avoir été pieusement conservés, ont été donnés en 1901 par Fogazzaro à la bibliothèque municipale de Vicence.

séjours à Oria, à Montegalda, plus tard pour ses études à Padoue, puis à Turin, à Milan. Mais c'est à Vicence qu'il s'établit après son mariage, à Vicence qu'il revenait après différents déplacements. C'est à Vicence qu'il mourut.

*
* *

« Il est de Vicence », avait répondu d'Annunzio à quelqu'un qui lui demandait s'il connaissait Fogazzaro. Ce mot a fait fortune et, passant de bouche en bouche, il s'est chargé d'intentions nouvelles. On ne sait plus très bien quelle fut celle de d'Annunzio ; peut-être même, comme on l'a dit, celui-ci n'avait-il pas chargé sa phrase de tout le venin que la malice française y a découvert. Peu importe. Un mot, comme une œuvre, lorsqu'il a vraiment un sens, se détache de son auteur, assume une vie propre et porte en lui une richesse à exploiter qui dépasse certainement le premier jugement prononcé.

Fogazzaro est de Vicence, rien de plus vrai, à condition de donner à cette affirmation à la fois sa valeur négative et sa valeur positive ; négative car elle limite et exclut, mais positive aussi par les éléments de formation qu'elle implique.

Vicence, c'est la ville provinciale à la vie étroite et limitée et c'est aussi une ville du Nord. Circonscrire Fogazzaro dans sa qualité de Vicentin, ce peut être vouloir douter de son envergure et douter de son italianité. La question est d'importance.

Il est bien vrai que Vicence n'a pas comme la grande ville des possibilités de vie luxueuse, agitée, dispersée, mais c'est le calme d'une vie simple où l'on est soi-même. On n'y est pas le grand écrivain couru et fêté dont chaque geste est une réclame, dont l'attitude doit répondre à ce qu'attendent les admirateurs et plus encore les admiratrices, mais l'homme sincère et modeste qui vit dans le silence et sans vanité.

Vicence, ce n'est pas l'Italie bruyante au soleil éclatant, où les passions s'échauffent et se lancent sans frein, mais c'est la distinction d'un ciel doux et d'un art raffiné. Ce n'est pas la romanité qui s'affirme et s'impose, mais c'est une compréhension de pensées différentes, un esprit nuancé et fin qui sait recevoir tout en restant soi.

Pietro Giacosa disait de son ami qu'une grande ville l'aurait changé, l'aurait rendu moins sincère ou violent. Lui-même en avait conscience, et si une certaine timidité devant la vie lui faisait préférer la province, cette préférence n'impliquait aucun renoncement, mais un choix positif et conscient. Dans une conférence faite à Paris, il parle de Vicence : « la petite ville paisible au delà des Alpes où ma vie s'écoule dans une ombre qui m'est chère », et il ajoute que dans la capitale ses paroles ne résisteront pas longtemps : « Elles sont destinées à disparaître dans quelques instants sous les flots des innombrables courants qui roulent sans cesse, au milieu de vous, des noms nouveaux, des idées nouvelles, se mêlent et tourbillonnent ensemble avec une vertigineuse rapidité sans suffire à la tâche de satisfaire assez promptement les curiosités et les dédains de la grande ville qui joue dans l'organisme de la société humaine le rôle d'un centre nerveux puissant et dominateur [1]. » Ces mots révèlent la modestie de Fogazzaro et expliquent pourquoi il a choisi la vie provinciale. La curiosité superficielle pour ce qui passe y est remplacée par un attachement à ce qui demeure, à la nature toute proche, et cette attitude permet à la fois une vision sympathique de la vie des êtres et une observation minutieuse de leurs qualités et de leurs défauts.

Mais Vicence, c'est aussi la ville aux marbres blancs, la ville qu'un épanouissement de style gothique a dotée de ces maisons aux fines ogives, aux élégantes colonnettes, aux fenêtres biforées ou triforées, aux légers balcons qui s'accrochent délicatement sans les alourdir à d'exquises façades. Merveilles de grâce délicate et rêveuse, abris de troubadours, d'amour courtois, de projets d'expéditions lointaines, d'attentes fidèles et angoissées... Expression d'un état d'âme peut-être septentrional, mais sans l'austérité des édifices du Nord, car il s'y mêle parfois une mollesse byzantine et l'on devine la main qui disposa les aériennes constructions du *canalozzo* de Venise.

Et c'est aussi la ville où le rappel des traditions romaines s'est imposé par d'autres chefs-d'œuvre, d'un tout autre esprit. Palladio y a dressé ces palais grandioses aux lignes pures et

1. A. Fogazzaro, *Le Grand Poète de l'Avenir*, *Ascensioni umane*, p. 204-205.

sévères, tout classiques dans la majesté des colonnades imposantes, des chapiteaux romains, des frontons réguliers. Des statues à l'antique dominent les édifices comme pour limiter à l'humain les soucis et les inquiétudes des âmes qui s'étaient exprimés dans les lignes ascendantes, alors qu'elles tendaient à un dépassement de la terre par un élan vers l'invisible et vers ce que l'on a si expressivement nommé l'au-delà.

Les Vicentins vivent parmi ces édifices, dans ces maisons, admirant à la fois ces expressions de deux époques différentes qui sont les expressions de tendances coexistantes en eux. Et de même que la renaissance du goût classique n'a pas détruit dans la ville les édifices gothiques, fruits d'un goût précédent, de même les habitants laissent en eux s'accorder le goût de ce qui est solide, humainement équilibré, disposé selon un ordre uniquement terrestre, et le goût du rêve, de la grâce, de la finesse élégante, du mystère.

Fogazzaro n'a pas eu la passion de l'architecture, pas même le goût de l'architecture que l'on pourrait supposer chez un Vicentin — serait-ce parce qu'on aime ce qu'il faut conquérir, et que l'architecture était là, depuis sa tendre enfance à portée de ses yeux et de son intelligence ? — mais il n'est pas impossible que de vivre entre ces deux expressions d'art l'ait disposé à comprendre ce qui semble s'opposer, ait accentué cette souplesse d'esprit qu'on a prise souvent pour de la faiblesse.

Mais Vicence c'est encore la ville longtemps soumise à la domination autrichienne. Parlant d'une époque passée, celle de la jeunesse de Zanella, Fogazzaro l'évoque ainsi :

Quand je pense à mon pays, à l'époque où Giacomo Zanella y fit son éducation littéraire, c'est-à-dire entre 1830 et 1840, je me représente un archipel dans un océan vraiment pacifique ; une île où le soleil doux, le climat tempéré, la terre charmante

A leur image forment les habitants.

Le drapeau d'un maître puissant et lointain, dressé sur quelques décombres et quelques pièces d'artillerie rouillées et gardé par quelques étrangers séniles, suffit avec un gouverneur débonnaire et un exacteur un peu moins débonnaire, à maintenir dans la population l'idée de cette grande puissance lointaine à laquelle appartient le

pays, et en même temps à faire aller les choses comme il plaît au maître, lequel, pourvu que l'on ne touche, ni de la main ni de la langue, à son drapeau, à sa nation et à lui-même, laisse vivre dans la paix et la joie. Il y a bien quelques rares esprits inquiets qui, revenant de voyage, rapportent dans leur patrie de turbulentes idées sur une vie différente ; il y a bien quelques esprits sauvages qui se rongent en pensant au temps où il n'y avait ni gouverneurs ni exacteurs, ni artillerie, ni drapeau étranger, mais le gros de la population n'a pas de ces mélancolies par la tête et vit en paix, chacun selon ses goûts, à peine ému si des navires de guerre apparaissent au large, ou si très loin, dans la haute mer, tonne le canon. Tel m'apparaît, à travers le brouillard de cinquante ans, le petit monde vicentin, replié sur lui-même, dans la grande ombre du drapeau autrichien, encerclé par un autre monde presque inconnu, privé de toute vie publique et tourné, puisque les grand'routes de l'action et de l'ambition sont inaccessibles, vers la recherche du plaisir dans la vie privée, selon des inclinations diverses ; secoué parfois par le lointain fracas d'une guerre, d'une révolution, mais persuadé qu'il y a alliance entre la puissance divine et la puissance autrichienne et que toutes deux sont également éternelles [1].

L'acceptation si tranquille d'une domination étrangère que l'on croit éternelle, favorise l'influence du pays dominateur. Vingt à trente ans plus tard, il est vrai, les événements politiques permirent à Vicence de s'apercevoir que la plupart de ses fils étaient sincèrement italiens et capables de lutter contre la tyrannie étrangère, qu'à côté de l'acceptation des indifférents et du zèle des *austriacanti*, la révolte se préparait. Néanmoins l'infiltration d'esprit germanique était un fait réel. Fogazzaro l'avait constaté dans sa propre famille.

*
* *

Est-ce à dire, comme on l'a prétendu, que Fogazzaro, Vicentin, est moins latin que germain ? Car c'est bien ce que l'on veut dire en le déclarant plus vicentin qu'italien, plus redevable à sa petite patrie qu'à la grande.

Petite et grande patrie, ces mots représentaient alors deux réalités beaucoup plus fortement opposées qu'elles ne le sont

1. A. Fogazzaro, *Discorsi*, *Giacomo Zanella*, p. 82-83

aujourd'hui. L'histoire va vite. Si la Vénétie de 1830-1840 semble à Fogazzaro lointaine lorsqu'il l'évoque en 1889 ; si la Valsolda de 1851-1859 lui apparaît comme un « petit monde d'autrefois » lorsqu'il le présente à ses lecteurs en 1896, comment l'effort d'accommodation ne serait-il pas plus considérable pour nous ?

Fogazzaro naît en pleine période de *Risorgimento*. Le mouvement unitaire, malgré obstacles, échecs, reculs, se poursuit. Il est aidé par toute une littérature patriotique. C'est l'époque où il se charge d'idées et où naissent les contradictions. Le fédéralisme des néo-guelfes s'oppose à la conception unitaire des partisans de Mazzini ; les républicains combattent les monarchistes, et pourtant le mouvement progresse. Une grande traînée d'enthousiasme accompagne en 1846 l'élection au pontificat de Pie IX. On connaît les tendances libérales du nouveau pape ; ses premiers actes, amnistie des condamnés politiques, nomination d'une commission chargée d'étudier les réformes nécessaires, fermeté en face de l'Autriche, suscitent les plus grands espoirs et font naître une sorte d'idolâtrie chez les libéraux de toutes les provinces.

Les divers mouvements insurrectionnels qui surgissent en 1848 obligent les princes à donner des constitutions. Charles-Albert soutient de son armée la Lombardie et la Vénétie et chasse les Autrichiens de Milan et de Venise ; mais l'année suivante, les deux provinces devaient retomber sous le joug. Le pape, qui s'était réfugié à Gaëte devant la violence révolutionnaire, fait rétablir son pouvoir par les Français et déçoit d'autant plus vivement qu'il avait plus laissé espérer. La réaction s'étend partout et les libéraux sont condamnés.

Plus que jamais on sent la nécessité de l'union entre les provinces et de l'accord avec le Piémont qui seul représente une force. En effet l'importance prise par le Piémont en face de l'Europe s'affirme au Congrès de Paris où Cavour demande aide pour rétablir l'équilibre politique italien.

La deuxième guerre d'indépendance de 1859 avec l'alliance de Napoléon III se termine le 8 juillet par l'armistice de Villafranca signé par les deux empereurs. La Lombardie est remise au Piémont. Toscane, Emilie, Romagnes votent leur annexion

au royaume de Sardaigne pendant que Garibaldi envahit les provinces du Sud, puis les Etats de l'Eglise. En 1861, un nouveau parlement qui peut se dire italien proclame Victor-Emmanuel roi d'Italie. Seules Venise et Rome sont encore absentes. En 1866 la première et en 1870 la seconde viennent achever l'unité italienne.

Désormais il y a une Italie. Mais peut-on dire qu'il y a de ce jour un caractère italien alors qu'il n'y avait précédemment que des caractères différents de province à province ? Psychologiquement l'Italien a existé avant l'unité et le Vénitien, le Toscan, le Napolitain continuent à exister après l'unité. Pourtant bien des idées et des sentiments sont devenus communs et les différences tendent à s'atténuer. Les influences étrangères en particulier ont nettement reculé, mais à l'époque qui nous occupe il n'en était pas ainsi et c'est pourquoi on peut se demander si Fogazzaro était plus vicentin qu'italien.



Qu'est-ce donc qu'un Italien, et y a-t-il un type national bien défini qui permette, après confrontation, de proclamer l'italianité d'un esprit ?

A vrai dire, un caractère national n'existe pas en soi, on peut le saisir à travers les individus chez lesquels il varie comme varie tout ce qui n'est pas immobilisé en formules, tout ce qui est vivant. Or il y a toujours un certain nombre d'éléments extérieurs, extranationaux, qui s'introduisent chez les individus par suite d'hérédités, de conditions de vie, de culture ; mais ils ne détruisent pas fatalement ce qui en chacun reste le caractère national et que l'on peut essayer de déterminer théoriquement en éliminant ce qui est particulier.

Encore est-ce là une tâche singulièrement difficile quand il s'agit de l'Italie. Par sa configuration et sa position géographique, elle n'est pas favorable à la formation d'une unité spirituelle. Sans entrer dans le détail des oppositions de province à province, il faut tenir compte de la division entre l'Italie du nord et l'Italie du sud qui est une réalité impossible à négliger.

Les provinces du nord par leur position et leur climat ne sont

guère différentes de l'Europe continentale, alors que la Sicile présente bien des ressemblances avec le nord de l'Afrique.

Et comment pourraient se ressembler deux populations qui historiquement ont été formées par des contacts, des invasions, des tyrannies si différents ? Invasions et dominations provoquées et circonscrites par le fait même de la configuration du pays.

Le désir d'unité dont nous parlions plus haut s'est, il est vrai, exprimé depuis des siècles, et si, historiquement, il a suivi une courbe tantôt ascendante tantôt descendante, dans la littérature il montre une magnifique continuité. Mais c'est un désir idéal et non un amour fraternel de tous les habitants de la péninsule les uns pour les autres. Depuis la réalisation de l'unité politique, on a beaucoup travaillé à établir une unité d'esprit, de volonté, d'âme, mais à part certains moments de crise, on n'y est point arrivé encore, et sous une apparente unité, due aux déplacements des fonctionnaires, par quoi on essaie de mêler les différents groupes de la population, les divergences s'accusent, les jointures grincent, les haines éclatent. Le Nord et le Midi de l'Italie ne sont d'accord que dans les discours officiels, dans certains enthousiasmes passagers et dans la volonté des dirigeants. Qu'on ne s'imagine pas après cela une coupure nette, passant par telle ou telle ville et divisant le pays en deux parties plus ou moins égales. La ligne de démarcation varie suivant l'origine de celui qui parle. Pour certains septentrionaux, le Nord s'arrête à Parme (le Nord, c'est-à-dire la véritable Italie) ; pour tel Romain, l'Italie va de Rome au Sud ; Florence est pour l'un le Sud, pour l'autre le Nord ; pour tel méridional, l'Italie commence à Naples, et qui n'a entendu un Sicilien se plaindre, à Rome, d'être perdu dans une odieuse population septentrionale ?

Il est facile de comprendre, dans ces conditions, que Fogazzaro soit traité tour à tour d'Italien et de non Italien, même par des compatriotes qui s'entendent volontiers pour lui reconnaître les mêmes caractéristiques. Remarquons que les étrangers le jugent généralement très italien, probablement parce qu'ils sont en dehors de la mêlée.

Quelqu'un qui connaît bien l'Italie et les Italiens a su naguère analyser avec une rare pénétration la psychologie du

peuple italien [1] : on ne saurait choisir meilleur guide pour déterminer ce qui, parmi les autres pays latins, caractérise l'Italie. La raison qui chez les Latins est puissance ordonnatrice, tandis qu'elle a créé chez nous le goût de la logique formelle, s'est, chez les Italiens, adaptée au réel, acceptant sa complexité et ses contradictions. L'Italien est moins intellectuel que le Français, il est plus attaché au concret. Il est doué à la fois d'une imagination vigoureuse et d'un remarquable sens pratique de l'adaptation. Son amour pour la forme dans tous les arts peut aller parfois jusqu'à lui faire oublier complètement l'idée, mais son amour de la vie, de cette énergie vitale qui sous-tend toute forme d'activité, alimente ce quelque chose de primitif coexistant avec l'extrême raffinement des recherches de forme, et fait que, chez lui, la rhétorique ou l'hyperbole ne sont jamais définitives.

Or, Fogazzaro, lui aussi, est un esprit essentiellement concret, lui aussi est moins épris de logique que docile au réel. Lui aussi aime la vie. Il s'agit surtout pour lui, il est vrai, d'une énergie vitale dont l'origine et la fin sont spirituelles, et c'est pourquoi il n'a pas ce culte de la forme signalé plus haut. La pensée lui semble l'essentiel en toute œuvre : on a remarqué qu'en peinture il appréciait, plus que la beauté purement picturale, le sens de l'œuvre [2] ; la beauté architecturale ne l'a jamais séduit ; quant à la forme du vers ou de la prose, il y a consacré un travail tenace, mais sans jamais l'isoler et la considérer comme une fin. Certainement il se serait placé aux côtés d'Ibsen quand celui-ci écrivait à Georg Brandès : « L'habitant du Midi a une autre esthétique que nous. Lui, il veut le beau quant à la forme ; pour nous, même ce qui n'est pas beau en sa forme peut l'être par la vérité qui s'y trouve contenue. »

Il y a donc bien quelque chose de nordique chez Fogazzaro, mais qui n'empêche pas que l'essentiel soit italien. C'est un Italien du Nord : exactement, par ses origines, son éducation et sa vie, un Lombard-Vénitien.

1. Paul Hazard, *Psychologie du peuple italien*, Communication à l'Académie des sciences morales et politiques, séance du 21 mai 1933.
2. F. Crispolti, *Le più belle pagine di Antonio Fogazzaro*, p. 214.

Ce que la Vénétie a de particulier et qu'elle communique à ses fils, Fogazzaro l'a lui-même signalé. L'intelligence de l'ancienne Venise rappelle, dit-il, celle de l'ancienne Rome, claire, sérieuse, pratique. Mais, par la suite, le commerce, les conditions politiques, les relations avec l'Orient ont atténué la force native du caractère vénitien et son austérité, y ont introduit un mélange de finesse grecque et de perspicacité conciliante, une mollesse qui s'est en partie communiquée à la terre ferme maternelle [1].

Sur le caractère lombard voici l'opinion d'un observateur intelligent et cher à Fogazzaro, Antonio Rosmini : « Le caractère général des Milanais, écrivait-il, est excellent. Il leur manque cette fleur de politesse qui donne tant de charme à la physionomie, aux manières, au langage des Vénitiens, mais dans le sérieux des Lombards il y a une fermeté de caractère qui donne de la solidité à leur affabilité et à leur courtoisie [2]. » Or, ces deux éléments au lieu de s'opposer se sont mêlés chez Fogazzaro. Pourtant, la fermeté de caractère recherchée et parfois manifestée ne fut pas totale, par suite de sa complexité et de la persistance de cette mollesse voluptueuse qu'il ressentait particulièrement dans la Venise insulaire et qu'il combattait [3].

* * *

Ainsi formé et pétri d'éléments divers, le jeune Fogazzaro sentit se déclarer et s'affirmer sa vocation de poète. A treize ans, dans cette Valsolda, dont l'action fut profonde sur l'enfant, sur l'adolescent et sur l'homme, il se sentit vivement appelé à être poète et même « un des plus grands d'Italie ». Laissons la part d'ambition puérile exprimée dans ces mots. Il entend cet appel en Valsolda, voilà le fait important ; la Valsolda, en effet, s'est pour ainsi dire imposée à lui, bien loin qu'il ait cherché à l'exploiter [4].

1. *G. Z.*, *Disc.*, p. 79.
2. William Lockhart, *Vie d'Antonio Rosmini Serbati, fondateur de l'Institut de la Charité*, traduit de l'anglais par M. Segond, Perrin, Paris, 1889, p. 109.
3. G. S., p. 187.
4. Comme l'a prétendu Ulrich Leo, dans *Fogazzaros Stil und der symbolistische Lebensroman*, Heidelberg, 1928.

Un cahier de poésies [1], dont certaines portent les dates de 1855, 1856, 1857, 1858, le montre attentif à imiter les modèles qu'il avait lus et admirés. Certaines de ces compositions sont dédiées à son oncle don Giuseppe Fogazzaro qui fut son premier maître et se chargea de son instruction de huit à quatorze ans ; mais vers la même époque, il écrit à cet oncle une lettre de fête [2], d'une redondance et d'un mauvais goût étonnants. A cette lecture on pourrait douter de la qualité des leçons de don Giuseppe, dont son neveu dira pourtant que ses maîtres étaient les Toscans du Quattrocento. Sans doute s'agit-il seulement d'un enfant désireux d'exprimer des sentiments sincères, en un style différent de celui des exercices scolaires et qui choisit un modèle tout exprès pour l'occasion... peut-être dans un de ces savoureux recueils de lettres en usage à toute époque ! Quoi qu'il en soit son goût est à former.

L'année suivante il entre au lycée. Il y travaille sous la direction de Giacomo Zanella. Curieuse figure que celle de l'abbé Zanella. Il a une formation toute classique, formelle et tradi-

1. M. Piero Nardi en a publié dernièrement quelques-unes. A. Fogazzaro, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1935, v. XI, p. 485-514. Voir aussi dans les notes, p. 580.

2. La lettre est citée dans : Sebastiano Rumor, *A. Fogazzaro*, p. 18-19.

« O mon oncle!

« Tel un petit oiseau aux fraîches ondes du ruisseau, je te portai mon esprit inculte et grossier, ô mon éducateur aimé sans mesure ! Je vins et toi, ô généreux, tu formas cet enfant, hélas ! inepte et sot. Si à tant de soins je n'ai pas répondu, oh ! puissé-je avoir ton pardon (ah ! accorde-le moi !) comme tu as ma reconnaissance éternelle. Dans une joie au delà de toute expression, je te salue, ô beau soleil naissant ! Il exulte mon cœur joyeux et aimant. Mais quelle triste pensée m'assaille ? Qu'offrirai-je donc aujourd'hui à mon oncle ? Je ne peux rien, moi, pauvre enfant, te donner. Pourquoi le printemps ne vient-il pas plus vite ? Je ne t'aurais certainement pas offert la rose royale ni le lis blanc et parfumé, mais l'humble pensée.

« Ame noble, que Dieu, comme tu le mérites, te bénisse.

« Le cœur de ton Antonio. »

O Zio !

Quasi augelletto alle fresche onde del rio, io ti portai questo spirito incolto e rozzo, o mio cultore amato senza misura ! Venni e tu, o generoso, educasti questo ahi ! inetto e stolto ragazzo. Se a tante cure non corrisposi, oh possa io avere il tuo perdono (deh accordamelo) come tu hai la mia gratitudine eterna. Ilare oltremodo io ti saluto, o bello sol nascente ! Esulta il cuore giocondo ed amatore. Ma qual mesto pensiero m'assale ? Che offrirò in questo giorno allo zio ? Nulla io, povero fanciullo, darotti. Perchè rapida non trascorre la primavera ? Non t'avrei certo offerto la rosa regina, nè il candido e olezzante giglio, ma l'umile violetta del pensiero.

Alma gentile, ben giustamente ti benedica Iddio.

Il cuore d'Antonio tuo.

tionnelle, mais un esprit ouvert et généreux à une époque où les conflits entre tradition et nouveauté sont particulièrement aigus dans le champ politique et scientifique. Patriote ardent, il voudrait voir tous les Italiens s'unir pour la cause de l'unité et de la liberté. Il désire la disparition des petitesses et des résistances de la politique ecclésiastique, il rêve que

la main blanche et la noire
scellent le pacte d'amour [1].

Enthousiasmé par les progrès scientifiques, il veut les mettre au service de la religion et s'irrite de voir la mauvaise volonté d'esprits arrêtés par un traditionalisme étroit. Poète classique, mais curieux de littératures étrangères, il s'éprend de Heine. Il bataille pour résoudre toutes les contradictions, jusqu'au jour où, déçu, effrayé, il fait un pas en arrière et, persuadé qu'il faut choisir entre Dieu et la nouveauté, il ne veut plus connaître que Dieu.

L'influence de son enseignement littéraire ne fut pas exactement celle que l'on pourrait supposer en lisant ses poèmes très soignés, d'imitation étroitement classique. L'élément formel y a une importance que Zanella lui-même arrive à juger excessive, à l'époque où, avant de le renier, il fait connaître Heine à ses disciples : « La forme, la forme, mon cher, écrit-il à l'un d'eux, je ne voyais pas dans mes vers beaucoup plus que la forme ; quand je les écrivais, j'étudiais beaucoup le style, je travaillais mon vers avec un soin et une ténacité incroyables : je m'aperçois maintenant que si quelquefois j'avais laissé jaillir spontanément le langage du cœur, j'aurais fait une œuvre moins méprisable [2]. »

Zanella jugeait son élève peu doué pour suivre la vocation poétique à laquelle le jeune homme se sentait appelé. Il ne l'encouragea pas, mais son enseignement fut précieux pour former le goût de Fogazzaro.

1. Giacomo Zanella, *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1920, v. I, p. 86, *Il sonno.*

La man Bianca e la Nera
Stringon d'amore il patto.

2. Lettre à A. Fogazzaro, Vicence, 20 septembre 1858. G. S., p. 25.

Après ses deux ans de lycée, on décide qu'Antonio fera son droit. Il passe deux mois à l'Université de Padoue, ou plutôt à côté de l'Université. Rempli d'amertume parce que son père a voulu l'accompagner, il tient à manifester que seule la poésie l'intéresse. Sa principale occupation est de se promener avec quelques amis : mutuellement ils se disent leurs vers.

Maladie, fermeture de l'Université par suite de manifestations d'étudiants, troubles causés par les événements politiques : tout cela interrompt ses études. Il passe à la chambre l'hiver 1859 et continue à vivre retiré et replié sur lui-même, alors que sa faiblesse physique et son manque d'énergie morale l'empêchent de suivre l'exemple de ses camarades qui vont s'enrôler.

A cette époque, pendant un bref séjour à Milan, avant de repartir pour Oria, il lit avec ivresse les *Contemplations.* Victor Hugo lui semble comprendre la nature comme lui-même la comprend en Valsolda : encouragement, stimulant des plus vifs et dont il avait besoin pour s'affermir dans une résolution à laquelle son père ne cessait de s'opposer.

A Oria, il éprouve alors un grand bouleversement intérieur dont il fait la confidence dans ses notes autobiographiques : « Le sentiment musical s'était éveillé en moi brusquement, comme une tempête pendant ma convalescence de 1859, dès que l'hiver fut passé... [1]. » Nouvelle orientation qui ne fut pas définitive, mais qui le marqua très fortement et apporta à sa personnalité un élément essentiel.

Gravement malade de nouveau, il perd encore une année, sans gagner une once d'attrait pour le droit, et sa guérison ramène fatalement le problème d'une carrière à choisir. Or, son père veut bien accepter tout, sauf la carrière littéraire. L'appui de don Giuseppe et de Suor Maria-Innocente est inutile. Antonio passe des jours pleins de tristesse, incompris des siens, sûr de sa vocation poétique, héroïquement convaincu que le refus d'une profession est un sacrifice offert sur l'autel de la Poésie. « Je n'ai aucun amour de l'argent, et, depuis que j'ai commencé à réfléchir je me suis dit que, choisissant une route éloignée du

1. G. S., p. 36.

lucre et de la richesse, il me fallait piétiner les calculs et aller de l'avant [1]. »

Mais il doit obéir, il fera ses études de droit, toute la famille l'accompagne et s'installe à Turin. Etudes négligées, vie dissipée, abandon de la foi de son enfance, lectures sans but ni méthode : voilà le bilan de ces années au sujet desquelles personne n'a de documents précis. Il passe tant bien que mal sa *laurea* en 1864, fait, la mort dans l'âme, un stage chez l'avocat Cassinis, et, l'année suivante, sa famille allant habiter à Milan, il porte son dégoût du droit et sa nostalgie de poésie chez un avocat milanais, Pompeo Castelli. On voudrait savoir s'il ne s'est pas égaré quelque brouillon de poésie parmi les grimoires austères sur lesquels séchait notre malheureux poète — tout comme dans les actes de ces aimables *notai* toscans, qui déjà alternaient leurs occupations et se délassaient de l'une par l'autre, mais dont aucun sans doute ne se sentit aussi profondément malheureux qu'Antonio Fogazzaro, poète incompris et persécuté par les siens.

La délivrance arriva par l'attrait qu'il inspira à la fille du comte Valmarana, de Vicence. On maria les deux jeunes gens qui vécurent à Milan avant de s'installer à San Bastiano, une des villas des Valmarana, toute proche de celle qui est célèbre par ses Tiepolos. La dernière concession qu'Antonio fit à son père — et sans doute aux convenances — fut de passer son examen d'avocat en 1868. Ce fut son dernier acte de dépendance filiale : de ce jour il brisa avec toute idée de carrière.

Ah ! le bel épanouissement poétique qui allait marquer l'entrée dans cette voie merveilleuse où un poète n'a plus qu'à se livrer à la poésie !... D'abord ce fut une noire période de désœuvrement et de dégoût. Il était accablé par l'ennui des jours traînés dans l'oisiveté, inutile à lui-même et aux autres, sans énergie, plein de l'amertume d'avoir trouvé la vie et les êtres et lui-même différents de ce qu'il avait rêvé. Découragement devant la nullité de sa vie et incapacité à la transformer, repliement sur soi et nécessité de faire bonne contenance ; nul,

1. Lettre à don Giuseppe du 10 septembre 1860, G. S., p. 30.

avouera-t-il plus tard, ne se douta de ce désespoir profond [1] dont il fut guéri à Oria.

Encore la Valsolda. Il fallut qu'une convalescence l'y ramenât, pour que, retrouvant au fond d'un tiroir cette poésie de ses treize ans, inspirée par le sentiment de sa vocation poétique, il sentît de nouveau cet appel qui devait être sa libération. La Valsolda est le terrain naturel et surtout spirituel sur lequel se rejoignent l'état d'âme de l'enfant et celui de l'homme qui atteint la trentaine. Il n'y a plus entre ces deux moments que le souvenir lointain de luttes familiales, de tourments, de découragements et de quelques exercices littéraires. A lui seul, avec l'aide il est vrai de la Valsolda, il accomplit ce redressement : sa famille, capable seulement de le décourager, ne devait rien savoir jusqu'à ce qu'il pût donner des preuves positives de son talent.

Attiré d'abord par le roman — évasion de son mariage décevant — il commence un chapitre qui trouvera sa place, plus tard, dans *Malombra*, et il écrit un discours sur l'*Avenir du roman en Italie*. Puis laissant là le roman, il combine son besoin de poésie et son désir de fiction dans une nouvelle en vers.

Miranda, terminée en 1874, fut un triomphe. Le plus beau succès remporté par Fogazzaro était sans conteste la reconnaissance par son père de son talent poétique. Finies désormais les incompréhensions familiales, finie l'obscurité, fini le désespoir ; certes, un désir de perfection jamais satisfait lui ménagera encore bien des heures amères. Mais il est sacré poète, il a fait ses preuves, sa vocation s'est imposée. Si le recueil de poésies intitulé *Valsolda* et publié deux ans plus tard a un succès moins éclatant, peu importe. Il est poète et il n'est pas seul à le savoir. Il reprend alors son premier projet et donne successivement, sans hâte, sans ambitions commerciales ni ambitions littéraires dans le mauvais sens du mot, avec une grande sincérité, ses romans tout imprégnés de sa vie intérieure et dont chacun marque une étape [2]. Il écrit aussi des nouvelles et quel-

1. C'est pourquoi il n'y a qu'une contradiction apparente entre les papiers intimes publiés par M. Gallarati-Scotti et les papiers de famille publiés par M. Nardi.

2. *Malombra* (1881), *Daniele Cortis* (1885), *Il Mistero del Poeta* (1888), *Piccolo mondo antico* (1896), *Piccolo mondo moderno* (1901), *Il Santo* (1905), *Leila* (1911).

ques essais dramatiques, sans cesser de publier des vers. Toutes ses poésies seront réunies par la suite, mais formeront un ensemble beaucoup moins abondant que ses romans et souvent aussi moins réussi.

Néanmoins, Fogazzaro nous semble être avant tout un poète. C'est là qu'il faut chercher son unité et la source de toutes ses démarches même intellectuelles. Il est poète dans ses romans, il est poète dans ses essais et ses discours qu'on veut parfois appeler philosophiques. Fogazzaro n'est pas un penseur, il n'est un philosophe que dans la mesure où est philosophe quiconque accepte consciemment une représentation de la vie et de l'univers. Bien des critiques qu'il a dû subir viennent de ce qu'on l'a pris pour ce qu'il n'était pas.

Se prenait-il lui-même pour ce qu'il n'était pas ? C'est peu probable. Les titres donnés à ses conférences sur le transformisme « Pour la beauté d'une idée », « Progrès et bonheur », et le titre du recueil « Ascensions humaines », sont significatifs. Il a tenu aussi avec une sorte d'obstination à s'appeler poète. Dès son premier discours, il explique que le roman est l'expression du sentiment poétique propre à notre temps [1]. Vingt-six ans plus tard, parlant à Paris du grand poète de l'avenir, il avoue qu'il y a dans le portrait tracé bien des éléments subjectifs ; il peut dire « nous, ouvriers de la prose » sans s'exclure du nombre des poètes, car lorsqu'il s'agit des « ciseleurs de vers », il leur reconnaît le titre d'artistes, mais non celui de poètes (*G. P. A.*, p. 229). Ailleurs, il écrit spontanément « nous autres poètes spiritualistes » (*Asc. u.*, p. 99) et, dans ses deux écrits sur Antonio Rosmini, il se place comme poète à côté du philosophe (*Disc.*, p. 190 et 258). Plus tard, devant une tombe chère, il croit entendre la voix de la morte qui dit : « Voici le poète... » (*Poesie*, p. 353). Et enfin n'est-ce pas son propre désir, exprimé par lui ou deviné par ses proches, qui fit inscrire sur sa tombe, au-dessous de son nom, le mot : Poète ?

Et en effet, Fogazzaro, quand bien même ses réalisations poétiques sont imparfaites, n'est-il pas essentiellement poète, si

1. *Avvenire del romanzo in Italia*, p. 26. Affirmation qui ne procède pas de Novalis mais plutôt de Paolo Lioy, v. *infra*, p. 247

l'on admet que « le privilège spécifique de la poésie est un certain pouvoir qu'elle a d'interpréter les choses... le pouvoir de nous présenter les choses d'une telle façon que s'élève en nous un sentiment merveilleusement riche, original,intime des choses et de nos relations avec elles »[1], et si, comme l'écrit Paul Valéry, la poésie « est l'essai de représenter ou de restituer, par les moyens du langage articulé *ces choses* ou *cette chose*, que tentent obscurément d'exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs, etc., et *que semblent vouloir exprimer les objets*, dans ce qu'ils ont d'apparence de vie, ou de dessein supposé »[2].

Il reste imparfait parce que c'est un inquiet qui n'a pas su dépasser son inquiétude et s'établir dans cette région tranquille où le poète domine ses émotions, assiste à sa propre souffrance, sans trouble. La sérénité intérieure a toujours manqué chez Fogazzaro à l'homme et au poète.

Fogazzaro un inquiet ? D'aucuns protestent. N'a-t-on pas des témoignages en faveur de sa sérénité ?

« La littérature italienne a perdu avec Antonio Fogazzaro... une lumière sereine et tranquille [3]. » Il s'agit de l'œuvre, mais l'homme ? Tous ceux qui l'ont connu parlent de l'impression de paix qui se dégageait de toute sa personne. On était frappé dès l'abord par sa sérénité et sa cordialité [4], mais l'ami qui parle ainsi ajoute que sa gaîté n'était peut-être pas très spontanée, qu'il se l'imposait à lui-même, conscient de l'influence bienfaisante qu'elle exerçait ; et il est dit ailleurs que ceux qui ont approché Fogazzaro, qui ont vécu avec lui, ont compris quelle peut être la force d'un homme qui sait sourire [5].

Son apparence était sereine, mais d'une sérénité voulue, recherchée comme un idéal à atteindre, parfois saisi, jamais pleinement réalisé.

1. Mathew Arnold, *Essays in criticism. Maurice de Guérin.* Cité dans H. Bremond, *Prière et Poésie*, p. 62.
2. Paul Valéry, *Littérature*, dans *Commerce*, été 1929, cahier XX, p. 18.
3. Luzzati, *Commemorazione*, dans *Per Antonio Fogazzaro*, Vicenza, 1913-1914, t. I, p. 147.
4. Piero Giacosa, *Antonio Fogazzaro, Commemorazione*, Milano, Baldini et Castoldi, 1911, p. 17.
5. Filippo Sacchi, *P. A F.*, t. I, p. 517.

Si, comme on l'a fort bien dit, l'inquiétude, sous quelque forme qu'elle se manifeste, « traduit l'ambiguïté d'une destinée aimantée vers l'unité, éparpillée dans le multiple »[1], l'inquiétude sera légère chez ceux auxquels une certaine simplicité de caractère et de nature épargne le sentiment douloureux du morcellement et encore chez ceux qui ont fait taire ou qui ne perçoivent pas cet impérieux besoin d'unité. Chez Fogazzaro, la complexité de sa nature rend à la fois plus aigu le besoin d'unité et plus difficile sa réalisation. C'est bien une inquiétude vraie, non pas aimée ni morbidement cultivée, mais douloureusement expérimentée et subie, à la fois par impossibilité à se dégager du multiple et par l'ardeur de l'élan vers l'unité.

Ses portraits sont, à cet égard, très révélateurs : il y en a cinq dans la monographie de Sebastiano Rumor. On rencontre peu d'images aussi pathétiques que celle du visage de Fogazzaro à trente-cinq ans. Le front est chargé d'une pensée douloureuse qui n'arrive pas à se libérer, à se purifier, à devenir lucide et sereine ; le bas du visage est à la fois tombant, marque de désillusion, et retenu comme par des dents serrées qui ne veulent pas laisser échapper le cri de déception ; dans les yeux, un feu de passion et d'angoisse sans nom. C'est l'expression même de l'inquiétude passionnée, expression tellement directe qu'on serait tenté de la dire impudique. Les autres portraits ne montrent pas un visage aussi tourmenté ; pourtant, dans celui des vingt ans, moins travaillé par l'angoisse, les yeux et le dessin de la bouche révèlent une vie intérieure inquiète. Les mêmes caractères se liront sur ses portraits à cinquante ans, soixante ans et plus ; à cinquante ans, même regard légèrement atténué par les verres du binocle, l'inquiétude ne s'y livre plus toute pantelante, après de longues années de discipline et de surveillance, mais reste entière, même mouvement au bas du visage, plus émouvant peut-être parce que plus volontairement retenu. Sur la terrasse de sa villa d'Oria, assis devant le lac et parmi les fleurs, le poète semble d'abord enveloppé de sérénité ; enfin, sur son visage apparaît un léger sourire, aboutisse-

1. Paul Archambault, *Plaidoyer pour l'inquiétude* Paris, Editions Spes, 1931, p. 239.

ment sans doute de ce travail intérieur déjà visible dix ans auparavant ; et pourtant cette sérénité laisse apercevoir dans les yeux, aux coins plissés par le sourire, la même inquiétude, toujours moins livrée, mais toujours persistante, et ce bas de visage souriant conserve la trace de ce sanglot réprimé si frappant sur le visage de trente-cinq ans.

Mais pourquoi cette contradiction entre l'apparence du poète, remarquée par tous ceux qui l'approchaient et l'aspect des portraits ? L'immobilité du portrait restitue au visage son expression vraie, alors que la cordialité des paroles et des gestes ne laissait apparaître que la sérénité voulue en face des autres. Cette même immobilité révélatrice était produite parfois par la musique, aux dires de Raffaello Piccoli : « Je me souviens, écrit-il, que lorsqu'on jouait les lieder de Schumann qu'il préférait, sa belle bouche indulgente devenait triste, entre deux rides profondes, son front semblait plus blanc, sous sa couronne de cheveux blancs, et son visage encore jeune apparaissait soudain voilé de gravité, vieilli : on le voyait vivre sa vie la plus vraie [1]. »

Cette inquiétude est bien le trait permanent et essentiel du caractère de Fogazzaro : inquiétude sentimentale, intellectuelle, morale, religieuse ; il ne s'agit pas d'un aspect limité de son activité ni d'une crise passagère, l'inquiétude est la marque de son esprit, de sa nature.

Faut-il chercher les causes de cette inquiétude dans certains événements de son enfance et de sa jeunesse ? Ils en sont autant les effets que les causes. Fogazzaro jeune est passé à côté de l'action sans y prendre part : en 1859, il n'a pas participé à la guerre d'indépendance contre l'Autriche, il n'a pas connu cette vie dans laquelle la nécessité immédiate simplifie un caractère, le rend direct et positif. Mais pourquoi n'a-t-il pas agi à ce moment-là ? Pourquoi, entraîné par l'enthousiasme de jeunes camarades — il avait lui-même dix-sept ans — et décidé à partir malgré l'opposition de ses parents, a-t-il renoncé au dernier moment, lorsque voulant écouter encore une fois — première faiblesse — les chères voix familiales paisibles et sans soupçons,

1. *P. A. F.*, t. II, p. 123.

il recula devant la trahison que représentait ce départ, devant la douleur qu'il allait causer ? Pourquoi regagna-t-il, tout meurtri d'émotions multiples et contradictoires, sa chambre où il était allé préparer son départ, prétextant un malaise ? Pourquoi, sinon parce qu'il était déjà marqué de cette inquiétude irréductible à un sentiment simple, à une décision nette ? Si la guerre lui avait été imposée, peut-être aurait-elle eu une action sur lui, c'est possible, mais encore est-ce bien sûr ? En tout cas cet examen de possibilités qui ne se sont pas produites est un petit jeu sans intérêt quand on peut travailler sur une réalité aussi riche que celle dont nous nous occupons.

A vrai dire, l'inquiétude est un mal commun. Fogazzaro n'est pas le seul à en souffrir. Des hommes de tous les temps en ont ressenti les atteintes. Dire qu'elle est au cœur de sa vie et de sa pensée ne suffit pas encore à le définir. Quelle est, parmi des formes multiples, l'inquiétude de Fogazzaro ?

Il y a chez lui un très vif et très profond sentiment de la vie. De la vie dans toutes ses expressions, les plus morcelées, les plus humbles, les plus imperceptibles, comme les plus grandioses et les plus solennelles. Tout ce qui vit est émouvant. Mais il a aussi le sentiment de la vie dans sa plénitude avec ce qu'elle a de mystérieux, et qu'il faut atteindre par delà ses manifestations, par delà le visible et le sensible qui sont eux aussi vie.

Cette forme d'inquiétude dont s'est nourri Fogazzaro, on peut la présenter ainsi: invincible attachement au créé, irréductible besoin de dépassement, besoin qui, par définition, reste toujours insatisfait.

C'est là ce qui donne un caractère particulier à son sens de la nature, ce qui explique sa conception de l'amour et son attitude religieuse; trois expressions essentielles de son activité spirituelle qui s'unissent, s'entrelacent et se mêlent.

*
* *

Dans la bibliothèque de Fogazzaro à San Bastiano, les livres ne portent pas tous le même ex-libris. Deux figures différentes nous semblent confirmer singulièrement ce qui vient d'être dit.

Le plus fréquent de ces ex-libris, presque carré, se présente sous deux formats. D'une mer violemment agitée surgissent de partout des écueils tandis qu'au-dessus s'étendent des nuages denses et bas. Au premier plan se dresse un écueil plus large et plus haut que les autres, sur lequel est assise une femme vêtue de vastes draperies ; les avant-bras sont nus, le coude gauche est appuyé sur le genou et la main tient le menton, un livre est ouvert sur les genoux ; le profil est aigu, d'abondants cheveux dénoués sont agités par le vent, deux minces lignes au front rappellent les rayons sur la tête de Moïse. Tout en haut, dans un ruban dessiné, ces mots : *veritati libere servio.* En bas : *Ex libris Ant. Fogazzaro.*

L'autre, étroit et haut, représente un terrain en pente, incliné vers la droite. De minces troncs d'arbres s'élèvent, qu'aucune ligne horizontale ne limite, sans vue de ciel, suggérant l'idée qu'ils continuent à monter très haut. Au pied du monticule est assise une femme, les mains abandonnées sur les genoux, vêtue d'une robe collante laissant nus les bras et la gorge. Elle lève son visage, qu'on ne voit pas, vers le haut des arbres, la tête est alourdie en arrière par un nœud de cheveux sur la nuque. Tout en bas, des ronces : à droite s'élève une tige de la ronce, un serpent s'y enroule et dresse la tête vers la femme ; à gauche, une autre tige de ronce monte en limitant le dessin, elle porte quelques feuilles et tout en haut à côté des troncs d'arbres, une fleur. Aucune ligne horizontale ne limite la partie inférieure, l'imagination peut prolonger l'image vers le bas comme dans le haut. Au-dessous des ronces, on lit : *Ex libris A. Fogazzaro.*

On pourrait croire le second antérieur au premier, mais la date des livres qui les portent ne permet pas de l'affirmer. On pourrait croire qu'ils marquent des livres d'inspiration différente, mais des contradictions s'opposent à cette interprétation.

En tout cas ils représentent bien deux attitudes de notre poète, celle de l'âme placée sur la terre entre roses, épines et serpent, et qui regarde fidèlement vers le haut, celle de l'esprit qui se veut lucide, dominant les nuages, fixant un regard aigu dans les régions inaccessibles aux orages qui s'arrêtent à ses pieds, et pourtant troublé, sans sérénité intérieure.

Désir de dépassement que ce regard qui s'en va vers le ciel invisible, ou dans cette position qui domine les nuages. Invincible attachement au créé, dans le charme de cette nature amie et dans l'impossible sérénité de cette figure haut placée et dont les vents du monde viennent agiter la chevelure.

Dans ses amours et dans sa pensée, même puissance et mêmes déficiences.

DEUXIÈME PARTIE

LE MONDE INTÉRIEUR DE FOGAZZARO

CHAPITRE PREMIER

LA NATURE

La Valsolda est une étroite vallée sur la rive nord du lac de Lugano, formée, à travers des massifs de nature dolomitique, par le Soldo. La montagne est toute proche du lac, et parsemée à des hauteurs variées de nombreux petits villages. Le torrent a deux bras. L'un vient de l'est, il descend de Passo Stretto où la montagne s'abaisse à 1.100 mètres, il arrive, après des chutes successives, du côté de Dasio et de Puria et forme près de Loggio encore une belle cascade. L'autre est alimenté par les eaux venues du Sasso Grande, qui, à près de 1.500 mètres, marque, au nord-ouest de la Valsolda, la frontière suisse ; il a pendant des siècles rongé le socle de roc sur lequel se trouve perché le village de Castello. Les deux bras se réunissent un peu au nord de San Mamette avant de se jeter dans le lac. Sur la rive il y a quelques villages. Les deux plus importants sont San Mamette, par lequel on pénètre au cœur de la Valsolda et, un peu plus à l'ouest, le plus proche de la frontière suisse, Oria, célèbre pour avoir été le théâtre de l'humble histoire de *Petit monde d'autrefois.*

Chez Fogazzaro, la prise de contact avec le monde extérieur ne s'est pas faite par l'intermédiaire des richesses architecturales de Vicence où il est né, où il a passé son enfance. Elle ne s'est pas faite non plus dans les grandes villes, Turin, Milan, qu'il a habitées pendant sa jeunesse, où, après le calme de Vicence, il a trouvé cette activité extérieure qui donne l'impression d'une vie intense, cette multiplicité d'occupations qui disperse les heures, ce ferment de vie intellectuelle qui ne peut exister au même degré dans les petits centres et qui fait paraître la vie

plus pleine. Elle s'est faite dans et par la nature, et très exactement en cette Valsolda qui l'accueillait chaque année dans la petite maison d'Oria.

Les séjours en Valsolda ont toujours été pour Fogazzaro des moments où il s'est retrouvé lui-même, où il a joui à la fois d'un apaisement et d'une plénitude qui prouvent à quel point ce coin de terre si particulier était bien son milieu propre.

Si l'on voulait préciser, dans l'influence complexe et profonde que ce pays exerça sur Fogazzaro, quelques points essentiels, il faudrait d'abord relever le fait même de la complexité de son esprit nuancé qui est comme un reflet de la Valsolda ; son goût passionné pour la musique, né dans la silencieuse et musicale vallée — ce qui explique qu'il ne s'agit pas seulement de la musique comme art, mais aussi de tout ce qui est musique dans la nature et dans les âmes, musique où le silence a tant de part — sa connaissance réaliste et minutieuse des hommes qui s'agitent dans l'espace resserré du petit monde ; et surtout sa compréhension de la nature vivante.

La Valsolda présente un paysage très limité dans l'espace, comme replié sur lui-même, mais avec une rare multiplicité d'aspects, une infinité de nuances.

Paysage limité par les montagnes qui se pressent et s'enchevêtrent, masses immobiles, austères, solennelles parfois, riantes aussi en quelques replis verdoyants, qui de toutes parts arrêtent le regard, l'enferment dans une enceinte resserrée, l'obligent à revenir sur lui-même. Vision limitée du monde, il est vrai, mais vision redoublée car les lignes et les couleurs, les massifs et les villages, tout se reflète dans le lac qui adoucit, qui estompe les détails trop rudes ; la gloire du couchant qui empourpre les montagnes entre Osteno et Porlezza se prolonge dans l'eau du lac, de même que les tons violets du soir ; le lac retient la beauté des choses et n'en laisse rien échapper.

Vision limitée aussi parce que la portion de terre visible en une seule fois n'est pas vaste, mais vision multiple et complexe car à mesure qu'on avance sur le lac sinueux ou le long des sentiers capricieux de la terre ferme, les montagnes se déplacent, la perspective change, les lignes se modifient, les couleurs ne sont plus les mêmes — sans qu'il y ait pourtant de vives oppo-

sitions, car le lointain n'est jamais très éloigné. C'est une suite multiple et diverse de visions limitées où une vue simple et large des choses est difficile pour ne pas dire impossible ; trop d'éléments apparaissent qui se succèdent sans s'opposer chacun avec sa propre beauté, sa propre valeur, qui ne nuit pas à celle des autres.

Vision limitée qui produit fatalement un repliement sur soi, mais qui est d'autant plus propice à l'élan qui porte au delà des limites. Si Leopardi allait, sur la colline solitaire, s'asseoir à côté d'une haie qui, bornant son horizon, lui permettait d'imaginer, de l'autre côté, des espaces infinis, Fogazzaro avait eu, lui, depuis son enfance, devant les yeux, cette haie circulaire de montagnes qui, en limitant sa vision présente du monde, l'aidait à s'élancer au delà, à imaginer un ciel immense (et non plus borné comme celui de ces pêcheurs à la ligne qu'il représente dans le *Petit monde d'autrefois*, peuple d'ermites, contemplant le ciel, pour leur plus grande commodité, dans le miroir de l'eau), un infini spirituel, bien différent de celui qui épouvantait le poète de Recanati, un infini réconforté par une Présence.

Fogazzaro a été comblé par sa Valsolda, et plus tard par la région du Val d'Astico et des Dolomites qu'il a habitée ; il n'a pas eu besoin d'aller à la recherche d'un lieu lui convenant, le hasard de sa naissance et celui de son mariage l'ont placé dans deux sites dont la beauté l'a conquis et qu'il a assez profondément et personnellement sentie pour n'éprouver pas le besoin d'aller ailleurs « chercher des images », comme Chateaubriand partant pour la Terre Sainte. Là où les circonstances l'ont porté, il a pris des notes de voyage, des indications descriptives qu'il a utilisées comme cadre de certains romans : la Rhénanie dans *Le mystère du Poète*, Bruges et la région de l'Aniene dans *Le Saint*, il les a présentées avec art, il ne les a pas profondément aimées comme ses deux terres préférées.

Il a perdu peut-être en étendue et en variété de description : il a gagné en profondeur. Car ce sens de la nature n'est pas fait seulement d'une aptitude à s'émouvoir au spectacle des lignes et des couleurs. Fogazzaro a précisé sa propre attitude en expliquant celle de son oncle don Giuseppe ; celui-ci « sentait intensément la nature et en peintre et en poète, mais peut-être da-

vantage en peintre : plus exactement, avec une émotion poétique, oui, mais inspirée plutôt par de profondes harmonies entre son âme, les lignes et les couleurs que par une communion rêvée avec les âmes rêvées des choses » [1].

Si intime est son attachement à la Valsolda qu'il y transporte spontanément ses plus beaux rêves, ceux qui ne peuvent être que des rêves, parce qu'ils sont trop beaux : « Quand je rêve à *des choses impossibles*, c'est toujours dans mes montagnes, sur mon lac que je les imagine. C'est un pays assez grand et sévère pour exalter l'âme, assez riche de couleur et de vie pour exalter les sens. Et puis si varié, si éternellement nouveau, si plein de pensée pour ainsi dire ! », et il ajoute : « J'ai imaginé des amours que j'aurais pu transporter parmi les palmiers de la Ligurie, mais non parmi les hêtres de mes montagnes. Jamais » [2].

Il est visible que la Valsolda a pu agir sur l'enfant, sur l'adolescent, sur l'homme fait, en lui faisant un esprit non de grande envergure, non pas apte à la pensée abstraite, mais complexe et nuancé, habitué à voir les multiples aspects des choses, tous les détails qui ont leur valeur dans un espace limité. Cette Valsolda, plus nuancée que colorée, plus expressive que formelle et surtout plus musicale, se retrouve dans sa poésie, et dans sa prose parce qu'elle est dans sa pensée.

La Valsolda se prête merveilleusement au symbole. Le symbole, il est vrai, naît dans l'esprit de celui qui voit les choses, mais tous les paysages ne se laissent pas interpréter pareillement. La Valsolda possède trois éléments qui continuellement se combinent, s'opposent ou se fondent : la montagne, le ciel, le lac : la montagne qui est, qui domine, qui regarde, qui juge ; le ciel qui donne la lumière ou la retire, qui crée ainsi la joie ou la crainte, changeant suivant les heures du jour, mouvant au passage des nuages, proche ou lointain, ami ou hostile ; le lac enfin, l'âme infiniment sensible qui reflète tout, ce qui demeure et ce qui passe.

Et puis il y a la voix des eaux, non pas seulement celle du lac qui murmure, gémit ou hurle suivant les jours et les réponses

1. *Il mio primo maestro*, *Minime*, p. 121.
2. G. S., p. 277, lettre à E., 24 février 1884.

qu'elle donne au soleil, au vent ou à la terre, mais toutes celles qui font de la Valsolda le pays des eaux. Le Soldo avec ses cascades, mais aussi, partout, visibles ou invisibles, des sources, des filets d'eau, des cascatelles, qui parlent de leurs voix diverses et chantantes. N'allons pas chercher ailleurs l'origine de tant de ruisseaux, sources ou torrents qui accompagnent les événements humains dans les romans de Fogazzaro. Les actions ne sont pas toutes placées en Valsolda, mais partout, l'oreille du poète exercée à comprendre les mille voix de l'eau a su entendre celle qui parle dans tel ou tel lieu.

Ces voix de l'eau ne rompent pas la solitude, ni même, pourrait-on dire, le silence. Le goût de Fogazzaro pour le silence est incontestable, il correspond à une attitude spirituelle qui le porte à être plus attentif à la vie mystérieuse et inexprimée qu'à ce qui est exprimé par des mots [1]. Or la Valsolda est un pays essentiellement silencieux. Pas d'industries, pas de villes, pas de routes [2] ; sur les sentiers pierreux, souvent en escaliers, les femmes chargées de hottes passent sans bruit. Est-ce la vie rude de ces montagnards qui supprime chez eux toute expansion ? Pas un chant dans la campagne, les villages semblent inhabités, les enfants eux-mêmes se taisent ; il faut passer tout près d'une école pour entendre un ronronnement que l'épaisseur des murs rend à peine perceptible. Partout le silence, un grand silence humain qui permet d'entendre la voix des choses. Le silence de la Valsolda, comme élément formateur de la personnalité spirituelle de Fogazzaro, apparaît d'autant plus important quand on remarque que ce Vénitien de terre ferme n'a pas été frappé par le silence de Venise. C'est qu'il s'agit là d'une qualité très particulière de silence qui est faite de l'absence de certains bruits et du timbre singulier qui affecte par là même les autres bruits. Le silence que chérit Fogazzaro doit être plus total, non seulement par toute absence de sons humains, mais

1. Cf. infra, *Le symbolisme de Fogazzaro.*

2. Il y a actuellement une route qui pendant longtemps n'a pas dépassé Albogasio, par suite de l'opposition formelle de Fogazzaro, qui ne voulait pas laisser massacrer Oria ; mais même l'autobus qui fait le service entre Porlezza et San Mamette et qui est à peu près seul à passer sur cette route sans issue, n'arrive pas à rompre le silence de cette région préservée. On a sur d'autres projets repris aujourd'hui la construction de la route qui passe au-dessus d'Oria, sur le flanc de la montagne.

par l'absence de mouvements humains, de manifestations de vie humaine. Une ville habitée — fût-ce Venise — ne peut pas, pour Fogazzaro, être silencieuse. Il dirait volontiers que le silence est là où les humains se taisent, dans le sens où Dante disait que « le soleil se tait ». Venise, bien au contraire, fait naître en lui des rêves de vie mouvementée, passionnée, qui lui sont une souffrance.

Il est des lieux qui plus que d'autres manifestent une disproportion entre l'homme et la nature, une disproportion habituelle, constante, perçue à tous les instants d'une vie normale. Ce n'est pas ce sentiment d'infini que l'on éprouve en pleine mer, où l'homme a conscience de sa petitesse, mais aussi de son génie qui triomphe de l'immensité. Ce n'est pas l'impression de grandeur exaltante ou accablante que donne la haute montagne. Ce n'est pas le sentiment de la solitude qu'on peut éprouver dans un désert où les sables à perte de vue effrayent — ou parfois enchantent — l'homme qui a momentanément rompu avec la vie sociale. Ce qui est sensible en Valsolda c'est le contraste permanent, dans la vie quotidienne, entre la petitesse de l'homme et la puissance de la nature dont sa vie dépend.

Cet aspect de la Valsolda interdit l'attitude lassante du poète romantique qui veut que la nature amoureusement penchée sur lui, centre de la création, orgueilleux spécimen d'une espèce supérieure, pleure quand il pleure et rie avec lui. Si Fogazzaro semble parfois tomber dans ce travers, qu'on y regarde de plus près, on verra son personnage — ou lui-même — exprimer ainsi un sentiment de solitude, ou une joie débordante qui colore tout autour de lui, ou parfois aussi le sentiment d'un accord avec *l'esprit* de la nature.

En Valsolda on voit, ici et là, un petit groupe de maisons tassées, au pied d'une montagne au bord du lac, entre deux montagnes, ou dans un repli de terrain, ou encore isolé sur un rocher qui a lentement été rongé par le torrent coulant très bas dans la profondeur ; l'homme est peu de chose en face de cette nature qui s'impose à lui, qui a une vie propre, sans lui, et qui est si puissante en face de ces quelques êtres faibles. L'homme a besoin du lac et il est en proie au lac, supprimons les quelques

changements survenus depuis le temps de Fogazzaro : toute communication se fait par le lac, on prend la barque pour une promenade, mais aussi pour une visite, pour une course urgente, pour se rendre aux offices, ou pour aller rejoindre le train ; si le lac est agité cela devient plus difficile, s'il y a un orage on court un véritable danger. Ainsi, le visage du lac tenant une grande place dans la vie, on l'examine comme celui d'un compagnon de vie dont les variations d'humeur sont fréquentes et grosses de conséquences [1].

Dans le cas où la nature prend une telle importance en face de l'homme, elle risque d'apparaître hostile, mais tel n'est pas le cas : tout ici est doux et nuancé, les orages eux-mêmes y sont courts. A l'époque où la Valsolda eut une telle influence sur lui, Fogazzaro était disposé à y trouver amitié et réconfort. Il signale que, lorsqu'il était enfant, il avait une tendance à se renfermer, surtout après un reproche. Comme, dans ce cas, pour un enfant, les choses sont bonnes et consolantes ! Plusieurs fois il a passé à Oria des périodes de convalescence et c'est la Valsolda qui a reçu cet amour accru des choses et de la vie qui suit une maladie. Il semblait qu'elle l'aidait à guérir et, dans la période qui a provoqué sa conversion, non encore religieuse, mais conversion à la vraie vie, rappel de ses aspirations de poète adolescent, c'est la nature de Valsolda qui a eu toutes ses effusions. A un moment où ceux qui l'entouraient ne croyaient pas en lui et ne lui donnaient qu'amertume, la nature seule lui fut amie. Aussi la nature vit-elle dans le poète en même temps que le poète vit dans la nature: il y a communion, presque au sens religieux du mot.

1. Si, à celui qui sait embrasser d'un regard sympathique l'ensemble des choses visibles, la part des hommes semble bien petite, minuscule, en face de celle de la nature, pour ces hommes mêmes qui vivent resserrés et tout près les uns des autres, quelle importance, au contraire, prend le moindre geste, une parole dite et répétée, un fait qu'on aurait voulu cacher ! Les petits groupes humains forment dans cette nature une minorité qui unit ses forces, mais aussi décuple ses défauts par la nécessité de vivre toujours dans le même cercle ; ce qui confère une importance considérable à de toutes petites choses. De là l'observation pénétrante de Fogazzaro, de là sa connaissance parfaite des *petits mondes*, de là sans doute aussi, par la matière qui s'offrait à lui, une habitude prise dès l'enfance d'exercer sa faculté d'ironie sur des personnages qui lui en offraient l'occasion. Le don de l'observation et le sens du comique, il a pu les recevoir de sa province natale, patrie de Goldoni, mais son sens de l'humour s'est certainement nuancé en Valsolda.

Mais un tel sentiment ne peut exister que pour une nature particulière dans laquelle on a vécu, on a aimé, on a souffert, à laquelle on s'est confié, et voici pourquoi Fogazzaro l'a éprouvé pour les deux régions où il a vécu : la Valsolda et les environs de Vicence. Cela ne veut pas dire qu'il ait été insensible à la nature partout ailleurs, mais qu'il faut distinguer entre le goût intellectuel ou physique de la nature chez quelqu'un qui se place en face d'elle pour l'admirer, et le sentiment profond et personnel pour une certaine nature avec laquelle on se sent en communion.

*
* *

Piero Giacosa a fort bien dit de Fogazzaro : « En toute chose animée ou inanimée, il cherchait et il infusait la vie [1]. » Le sentiment qui l'attachait à tout le créé visiblement doué de vie, le poussait en même temps au delà du créé parce que la vie profonde et mystérieuse l'attirait invinciblement. Il a, de ce fait, en face de la nature une attitude très particulière qui ne peut se confondre avec aucune autre.

Pour lui, toute idée, tout sentiment s'épanouit dans la nature et a besoin de la nature pour s'épanouir : sa conversion s'affermit après une lecture de Gratry faite sur le penchant d'une colline ; il éprouve le besoin de prier en regardant les étoiles ; il aime à parcourir avec ses enfants les bois et les pentes ; il se sent plus intimement uni avec la femme aimée, dans la solitude de la nature où il semble qu'aucune barrière ne s'interpose dans l'espace libre entre les deux âmes. C'est dans la vallée de Bergame qu'il éprouve si fortement le sentiment qu'il sera poète et célèbre. La vue d'une fleur apaise ses troubles intellectuels et sentimentaux. Il n'est pas douteux que ce sentiment de la nature soit un élément essentiel de sa personnalité.

C'est la vie qui dans la nature le fascine. Le jeu des lignes et des couleurs n'est jamais fin à lui-même ; il peut même être nuisible s'il cache cette vie, s'il risque de retenir l'attention du poète en l'éloignant de ce qui seul compte : l'être vrai des choses

1. Piero Giacosa, *A. F.*, op. cit., p. 15.

et non leur apparence. Lorsque cette apparence s'efface ou s'atténue, dans l'ombre ou les ténèbres, la vie des choses est plus accessible à l'homme. Doublement accessible, d'une part, parce que l'apparence des choses s'estompe libérant leur âme, d'autre part parce que l'homme lui-même est plus vrai délivré du regard de la lumière. Alors on entend mieux « les voix des choses » qui ne troublent pas le silence comme celles des hommes, et le poète peut dire qu'il communie avec leur âme.

Ceci demande une longue intimité avec la nature où le poète a vécu et a senti la beauté du créé et le charme des êtres inanimés. C'est sa conception de la nature qui permet à Fogazzaro de vivre en communion profonde, intime, avec celle qui lui est depuis longtemps familière, de même qu'on ne connaît l'âme des êtres humains qu'après les avoir longtemps fréquentés et aimés, voilà pourquoi ses descriptions de la Valsolda sont pénétrées de vie, en rapport harmonieux et intime avec ses personnages.

Ce qu'on appelle la vie de la nature peut être constitué par bien des éléments différents. Ecartons d'abord ce mouvement tout extérieur apporté à la nature par la présence d'êtres animés. Les animaux font-ils partie de la nature ? Pour Fogazzaro ce n'est pas sûr ; en tout cas, ils provoquent une sorte d'animation par l'extérieur, par autre chose que la nature elle-même, qui n'est pas *la vie* de la nature. Il y a une gradation assez curieuse prouvant que ce n'est pas chez lui omission, pauvreté de vision, mais bien démarche volontaire. Lorsque le jeune poète Enrico[1] se trouve en contact avec la nature, il ne voit ni dryades, ni hamadryades, mais il entend des oiseaux. Plus tard il n'entend plus leur chant. L'animal n'est pas assez mystérieux, il est trop proche de l'homme et l'animal domestique plus encore que tout autre. Sous la direction de son oncle, le jeune Fogazzaro a dû souvent lire dans G. Sand des pages puissantes où animaux et paysans prenaient place dans la nature, mais son sentiment est trop personnel pour être influençable. Pas plus que de bœufs ou de chiens son paysage n'est peuplé de paysans.

Il y a quelques scènes champêtres dans *Miranda*, œuvre de début ; elles sont nécessitées par le milieu où Fogazzaro fait

1. *Poesie*, p. 67-68.

vivre son héroïne, mais il les élimine ensuite. Le poète veut atteindre la nature pour elle-même, par le dedans et la présence des hommes le gêne. Elle le gêne au point que dans un pays où le travail du paysan est si rude, le poète, sensible pourtant à la peine des hommes, ne l'a pas signalé.

L'animation de la nature propre à Fogazzaro n'a rien de commun non plus avec cette animation d'origine primitive qui consiste à peupler la nature d'êtres de type humain, plus mystérieux pourtant que de simples mortels ; ils sont à la fois l'âme et le symbole des arbres, des eaux et des fleuves, expression naïve de la vie confusément sentie dans la nature, à un stade où rien, pas même les dieux, ne peut avoir figure autre qu'humaine, où les éléments de la nature, les phénomènes atmosphériques ou autres ne peuvent s'expliquer que par la mystérieuse présence d'êtres qui sont une sorte d'humanité supérieure, non dans l'ordre intellectuel ni dans l'ordre moral, mais dans celui de la puissance. Dans le lointain, il y a Jupiter tonnant, Iris à l'écharpe traînante ; et tous les autres, plus proches, faunes, naïades, dryades, peuplent la terre que foulent les humains.

Pour l'imagination germanique, un monde d'êtres lilliputiens : elfes, gnomes, nixes, kobolds, fourmillent dans la nature et entrent en communication avec les hommes : matérialisation enfantine de cette conception d'une vie qui dépasse l'homme, et que celui-ci sent autour de lui. Par leur petitesse et leur agilité, ces êtres sont l'expression concrétisée d'une vie qui échappe aux prises de l'homme limité par la lourdeur de son propre corps.

Ce besoin d'exprimer la vie de la nature, associé à l'impossibilité de voir la vie en dehors de l'être humain se manifeste plus curieusement encore dans les métamorphoses qui, pour maintenir l'invisibilité de l'être humain imaginé, le placent, dans le temps, à une époque antérieure. Il y a vraiment une âme enfermée dans cette fleur, c'est Narcisse, dans ce laurier, c'est Daphné, dans ce rocher, c'est la nymphe Echo.

Or dans le rocher, Fogazzaro devine l'*insensatum cor* de la montagne qui le touche parce que d'un même ordre que lui. On pourrait dire que c'est le même besoin qui s'exprime dans les deux cas : besoin de retrouver dans la nature une parenté

avec soi, mais, dans l'animation anthropomorphique, c'est une parenté corporelle qui est établie tandis que chez Fogazzaro, c'est une parenté spirituelle qui permet une communion.

Si cet animisme a persisté après la mort de la croyance en ces êtres imaginaires, soit pour l'enchantement de l'imagination, soit par académisme et parce que leur évocation semblait liée à des nécessités d'expression poétique, soit par jeu, tel esprit humoristique y trouvant son compte, il s'agit bien plus d'une superfétation que de véritable sentiment de la nature.

Rien de tout cela chez Fogazzaro, car toute animation anthropomorphique suppose l'observateur en dehors de l'objet observé. L'évocation littéraire et païenne — et si pleine de poésie — d'un Carducci qui, dans le grand silence de midi fait sortir des ormes les nymphes, alors que le grand Pan passe sur les hauteurs et dans la plaine, ou qui, le soir, voit aux sources du Clitumnus, émerger les naïades qui appellent leurs sœurs de la montagne, eût été pour lui un artifice incompatible avec sa parfaite sincérité.

Il arrive bien au jeune Fogazzaro d'écrire à son père, de Seghe di Velo où il passait une période de ses fiançailles, que le paysage rempli d'arbres et d'eaux, pourrait lui inspirer « de beaux vers pleins de Faunes, d'Oréades et de Dryades [1] », mais cela prouve précisément qu'il n'a pas encore pénétré cette nature nouvelle pour lui, qu'il ne la voit encore que de l'extérieur et que d'autres préoccupations empêchent cette communion avec la nature essentielle pour lui. Plus tard lorsque ce même paysage reparaîtra dans *Daniele Cortis*, il ne sera plus question de faunes ni de dryades.

Un passage de *Miranda* est tout à fait probant. Enrico, jeune poète dégoûté du monde, revient à la nature et la sent vivre :

> La forêt murmurait et agitait
> Ses feuillages depuis peu reverdis.
> . . . .
> J'étais seul ; ni Dryades, ni Hamadryades
> N'étaient là écoutant avec moi ; mais sûrement
> Les fauvettes, les eaux, la forêt

1. Lettre à son père, 21 mai 1866, G. S., p. 38.

Parlaient ensemble à quelque Esprit
Ami, et chacun semblait vouloir
Vaincre en tendresse la voix des autres.
Je brûlais alors d'y mêler la mienne,
De me dresser et dire des vers plus doux
Que le joyeux gazouillis des eaux et des oiseaux ;
De doux vers qu'aucune âme vivante
N'entendrait jamais [1] !

Fogazzaro veut montrer comme appartenant à une période primitive, non encore consciente de la vraie vie de la nature, l'évocation de figures mythologiques.

C'est pour s'en défendre qu'il les introduit dans une poésie de *Valsolda* [2]. Le poète tombe à l'eau, il est reçu par de vieilles naïades glacées, il s'enfuit, échappant à leur étreinte, pour retrouver des beautés humaines moins classiques. Pièce de manière, où l'imitation de Heine est sensible, et qui n'est qu'un prétexte pour repousser précisément ces figurations froides et artificielles dont il ne voulait pas. La nature n'entre pas en jeu, l'ironie du ton suffirait à le prouver [3].

Lorsque, devant la cascade du Soldo, Lelia, ses blonds cheveux dénoués, apparaît à Massimo comme « la Naïade de la cascade », ne nous y trompons pas, Massimo est en extase devant Lelia et non devant la nature.

Dans la première pièce du recueil *Valsolda*, la poésie intitulée *Fascino*, on trouve un genre de personnification qui, à un regard

1. *Poesie*, p. 67-68.

Susurrava la selva ed agitava
Le verdi chiome redivive appena,
....
Ero solo ; nè Driadi nè Amadriadi
Stavano meco ad ascoltar ; ma certo
I capineri, l'acque, la foresta
Parlavan tutti insieme a qualche amico
Spirito, e ciaschedun parea volesse
Vincer di voce tenera i compagni.
Arsi allor di confondervi la mia,
In piè levarmi e dir versi soavi
Più che il gaio ciarlar d'acque, d'augelli ;
Versi soavi ch'anima vivente
Non udrebbe giammai !

2. XVII, *Poesie*, p. 188.
3. Cf. infra, *L'humour*, p. 295.

superficiel, pourrait paraître de même nature que celle des créatures mythologiques.

La lune monte derrière les montagnes ; dans l'ombre de la nuit, la cascade seule parle, mugit, le passant laisse le sentier pour s'avancer vers cette cascade dont le fracas devient une sorte de murmure plus doux qu'une voix humaine l'invitant à de tendres amours. La lune, encore cachée, répand pourtant sa lueur dans le ciel, et le passant répond que son amante est belle et l'attend. La lune apparaît alors argentant la cascade, le passant aperçoit l'éclat d'un doux regard et, cherchant un refuge dans l'onde,

Une mince figure
nue, une sombre
masse de cheveux blonds.

Le passant pétrifié reste là jusqu'à l'aube souffrant d'un nouveau mal d'amour, et depuis, indifférent à toute beauté mortelle, il va par les monts, dans le vent, chercher les sources cachées, il scrute le lac endormi, il revient près du torrent,

muet, s'assied,
oublie lui-même, la vie et l'heure [1].

C'est une simple et brève personnification poétique de cet esprit dont ailleurs il parle sans chercher à le concrétiser [2]. Dans son cahier de confessions ne lit-on pas ceci : « 25 septembre 1866, 12 h. 30. Vallone del Cev. — ...le fracas uniforme de la cascade remplit le vallon ; c'est la cascade de *Fascino*... Que peut bien penser de moi l'*Esprit*, maintenant ? J'ai l'impression qu'il se tait, qu'il est jaloux et triste [3]. » (Ces lignes sont idéalement adressées à Elena.)

1. *Poesie*, p. 152.

Una sottil figura
Nuda, una scura
Copia di chiome bionde.
. . . .
Tacito siede,
Sè oblia, la vita e l'ora.

2. Voir : *Novissima Verba*, *Poesie*, p. 202.
3. G. S., p. 182.

C'est ce même Esprit dont, un jour de son adolescence, il avait senti la présence :

J'étais assis sur l'herbe près du cimetière d'Oria, au coucher du soleil. Je regardais le lac tranquille, bleu, et du côté opposé, les montagnes empourprées par le soleil couchant, je me sentais au cœur une immense tendresse. Tout à coup, il me vint cette idée soudaine, impétueuse, claire, que dans les choses, autour de moi, dans ce pays solitaire tant aimé, il y avait un Esprit, un Etre vivant qui me comprenait et me rendait mon amour. Je le sentais au point de n'en avoir pas le moindre doute [1].

Même les grandes figures mythologiques de Heine le choquent. On a souvent affirmé une influence du poète allemand sur Fogazzaro ; il y a bien, en effet, entre l'un et l'autre des rencontres de détail, mais ils sont essentiellement différents. Heine le choque parce qu'il a à peine dressé ses figures qu'il les démolit dans un éclat de rire. Fogazzaro avoue que, tout jeune, il s'enivra des poésies de Heine que lui faisait lire Zanella, mais plus tard il sera sévère pour le poète à « l'ironie sceptique ». Fogazzaro ne peut pas comprendre l'ironie en face de la nature. Une harmonie intensément sentie le place dans la nature, et exclut toute ironie puisque celle-ci suppose que l'observateur est en dehors de l'objet sur lequel s'exerce son ironie.

Fogazzaro, doué d'un sens du comique très prononcé, qui peut paraître parfois impitoyable, qui lui permet de saisir, même dans des instants tragiques, le côté comique des choses ou des événements, n'admet pas l'ironie devant la nature. D'ailleurs l'ironie est bien plus souvent qu'une attaque, une défense. Elle est souvent développée chez les timides, peut-être parce que, pendant que d'autres brillent, ils observent, et l'habitude d'écouter plus que de parler leur a permis d'aiguiser une observation qui est bien rarement favorable aux gestes humains. Sans doute aussi est-ce parce que l'ironie arrête les coups qui pourraient venir des autres et protège celui qui s'en sert pour masquer une sensibilité trop vive, une émotivité trop prompte. Aussi l'ironie, qui est toujours prête d'homme à

1. *Note autobiografiche*, G. S., p. 85.

homme, n'a-t-elle aucune place dans la communion avec la nature.

Quelques lignes dans *Leila* expliquent cette attitude. Donna Fedele, quelques jours avant de subir une opération à laquelle elle ne pense pas survivre, se sent envahie par une tendresse insolite pour les bois, les prés, le ruisseau et toute la nature environnante, et elle s'en étonne. « Elle ne communiquait jamais intensément avec le paysage, ce n'était pas une rêveuse. C'était une créature dominée par le sens moral et par le sens du comique, et, par suite, plus attirée par le langage et l'aspect des hommes que par le langage et l'aspect de la nature [1]. » Ici le sens du comique et le sens de la nature s'opposent comme si la coexistence dans un même esprit des deux tendances était impossible. Or nous savons bien que Fogazzaro avait un sens du comique très prononcé, et un sentiment très fort de communion avec la nature. Mais ils ne s'exercent jamais en même temps et c'est ce qui a engagé le romancier à les dissocier dans ses personnages, d'autant plus qu'il construit volontiers ses personnages plus simples que lui, suivant le développement possible d'une de ses tendances non gênée par d'autres.

N'ayant pas d'ironie devant la nature, il ne comprend pas non plus cette sorte d'humanisation toute extérieure qui procède par comparaison avec des formes humaines. Il n'a rien de cette imagination endiablée et caricaturale de Heine. Rien de ces comparaisons d'*Atta Troll*, volontairement choisies grotesques pour ridiculiser des adversaires, mais pas davantage de ces comparaisons familières si fréquentes par exemple dans le *Voyage de Munich à Gênes* : « Je trouvai ces montagnes la tête ceinte de nuages comme de turbans grisâtres [2]. » « Je hasardais, de temps à autre, ma tête hors de la portière et je contemplais les monts gigantesques qui me regardaient sérieusement, et, avec leurs têtes monstrueuses et leurs longues barbes de nuées, s'inclinaient pour me souhaiter bon voyage [3]. » Fogazzaro a pour la nature un respect et un amour qu'il n'a pas également pour les hommes, s'il s'éloigne des hommes pour trouver la na-

1. *Leila*, p. 458.
2. Reisebilder, p. 20. *Œuvres complètes*, éd, Michel Lévy.
3. *Ibid*,, p. 34.

ture, on comprend qu'il y recherche une âme et qu'il n'ait aucun goût à la peupler de formes humaines.

Une comparaison, dans *Malombra*, pourrait être rapprochée des exemples précédents : les cyprès qui bordent l'allée conduisant au château « ressemblent à des cyclopes qui iraient se laver au torrent », mais outre qu'il s'agit d'un exemple rare de position tout à fait à l'extérieur de la nature, il y a là l'évocation non pas tant d'une personne humaine que de personnages fantastiques et hors de l'humanité, qui accentuent le caractère sombre et étrange de l'atmosphère créée savamment dès le début du roman. Edith qui vient d'apercevoir de loin la maison de Don Innocenzo dit : « Elle semble nous regarder et nous sourire comme une bonne petite grand-mère qui ne peut pas bouger[1]. » M. Ulrich Leo, qui a remarqué le fait, pense que « le discours direct d'une interlocutrice simple motive ici le choix d'un moyen de style primitif »[2]. C'est bien en effet le discours direct qui a motivé cette comparaison insolite, mais ce n'est pas parce qu'il s'agit d'une interlocutrice simple (Fogazzaro, au contraire, a voulu montrer Edith cultivée), c'est parce que la jeune fille est Allemande et que l'auteur s'est efforcé à dresser un personnage bien germanique et dans ce cas, ayant le sens et le goût de la poésie familière. Non seulement ce genre d'animation de la nature qui consiste à lui prêter des formes humaines reste en dehors de sa vision des choses, mais encore Fogazzaro est sensible à la nature surtout quand les hommes sont absents. « Le silence de la solitude... promet au poète d'intimes colloques avec les choses inspiratrices...[3]. »

Le mot *chose* souvent choisi par Fogazzaro est révélateur. C'est avec la *chose* même ou plutôt avec l'âme de la chose qu'il désire entrer en communication, non pas avec une personnification où un être quel qu'il soit se cacherait à l'abri de cette chose. Malgré certaines ressemblances apparentes, il n'y a rien de lui dans ces esprits de Shelley « qui font au sein des bois cette exquise musique » et dont

1. *Malombra*, p. 620.
2. Ulrich Leo, *Fogazzaros Stil und der symbolistische Lebensroman*, Heidelberg, 1928, p. 70.
3. *La figura di Antonio Rosmini, Disc.*, p 189.

ces bulles de l'air
que les enchantements du soleil font monter
des pâles fleurs des eaux...
seraient les pavillons où ces Esprits demeurent,
flottant dans l'atmosphère exquise, d'un vert d'or,
que midi fait flamber sous le réseau des feuilles,

ou bien

qui résident
sous les fleurs des œillets dans les fines clochettes
des fleurs des prés... [1]

Lorsque Fogazzaro voit éclater

... cette bulle qui bouillonne et se tait,
à fleur de l'eau trouble, là-bas [2],

c'est la bulle même qui l'intéresse et lui semble vivante.

Sans doute la parenté que Fogazzaro signalait [3] entre Victor Hugo et lui au sujet de la nature, existe-t-elle réellement. Effusion de la nature, musique de la nature, Dieu dans la nature, ces trois éléments rapprochent nos deux poètes. En particulier, certains vers de Victor Hugo expriment une animation de la nature proche de celle que nous essayons de préciser chez Fogazzaro.

Tout parle ; l'air qui passe et l'alcyon qui vogue,
Le brin d'herbe, la fleur, le germe, l'élément.
. . . .
Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un ;
Une pensée emplit le tumulte superbe.
Dieu n'a pas fait un bruit sans y mêler le Verbe.
Tout, comme toi, gémit, ou chante, comme moi ;
Tout parle. Et maintenant, homme, sais-tu pourquoi
Tout parle ? Ecoute bien. C'est que vents, ondes, flammes,
Arbres, roseaux, rochers, tout vit !
Tout est plein d'âmes [4].

1. *Prométhée*, acte II, scène II, 65... trad. M. Castelain, Les Belles-Lettres, t. II, p. 80-82.

2. *Poesie*, p. 153.

.... esta bolla che gorgoglia e tace
A fior dell'acque vitree, lontano.

3. *M. P.*, p. 25.

4. *Contemplations*, VI, XXVI, *Ce que dit la Bouche d'Ombre*, 12-13, 42-48.

Très proche, mais non pas identique. De même que le *Nihil sine voce est* est l'épigraphe du recueil *Valsolda* sans avoir peut-être la même valeur que chez Victor Hugo.

Le sentiment de vie dans la nature a d'abord pris, chez Victor Hugo, la forme du premier romantisme avec génies, gnomes, lutins, etc..., apport extérieur qui le fait beaucoup moins pur et spontané que chez Fogazzaro. Et puis, il y a un anthropomorphisme qui donne un autre caractère à son animation de la nature. Tout dans la nature devient humain, devient parfois érotique et aussi humoristique. On saisit là que l'essence du sentiment est différente.



L'humanisation de la nature chez Fogazzaro reste purement originale. Il s'agit d'une animation par l'intérieur. Le poète capte la vie qui circule dans la nature, et qui, procédant d'une même intention créatrice que la vie humaine, ne peut se dire d'humain à humain que par un symbolisme à base humaine, par les mots qui disent les sentiments, les passions, les intentions des humains. C'est un symbolisme qui peut faire penser à celui de Dante au Paradis, où Dieu permet qu'aux sens humains et à l'esprit humain du poète, la béatitude des saints s'exprime par des chants liturgiques de l'Eglise latine ou encore que saint Pierre, parlant de son successeur, devienne flamme rouge, expression de colère, car ce qu'il exprime n'est concevable humainement que sous la forme d'un sentiment de colère. Ni l'un ni l'autre n'ont l'intention de présenter une réalité objective, mais une transposition sur le plan humain de l'indicible, de l'ineffable à suggérer à l'esprit des lecteurs.

C'est ainsi qu'il faut comprendre l'expression de gestes, de passions, de sentiments humains, prêtés à la nature, non pas, ce qui est très rare chez Fogazzaro, par une comparaison qui introduirait un élément extérieur et donnerait l'importance à l'homme entrevu, mais à l'aide d'épithètes ou de verbes créant un mouvement et une vie propres, pour nous qui ne concevons mouvement et vie propres que de la part des êtres humains.

Des gestes ? — Voici le village de Castello, dont les maisons

« se serrent en file sur la crête tortueuse de la montagne pour jouir du soleil et de la vue du lac [1]. » Lorsque Silla est emporté par la voiture qui l'entraîne vers Malombra et vers son destin, il se sent inerte, et toute la vie est dans les choses, qui, à droite ou à gauche de la route, apparaissent pour disparaître aussitôt :

Les arbres passaient et les haies fleuries. Des chaumières assises dans les champs se levaient les unes après les autres parmi les mûriers, elles regardaient, et puis lentement se rasseyaient... [2].

Plus encore des sentiments :

Sur la colline, le jardin abandonné presque entièrement en proie à ses propres passions a dérangé sa froide élégance et a pris parmi les doux vignobles des autres collines un aspect sauvage, vigoureux qui lui va fort bien dans ce repli solitaire des monts Euganéens [3].

Sur le lac de Malombra, la pluie ne tombe pas encore, mais on la voit venir :

Les peupliers des prairies la sentaient toute proche et en frissonnaient. Le lac aussi commençait là-bas à frémir et à se parsemer de petites taches sombres. Celles-ci s'avancèrent en s'élargissant rapidement, elles se confondirent en une seule traînée ridée, en une file de petites vagues tremblotantes qui se déployaient en éventail, silencieuses vers le haut du lac, murmurantes le long du rivage. Et, sur ces rives solitaires, sur le lac même, séparé plus que jamais du monde, séparé pour toujours, semblait-il, du soleil, c'était un étrange recueillement plein de graves pensées, d'intimes dialogues à voix basse, un calme de cloître dans lequel l'air et les pierres parlent de profonds mystères et de passions cachées [4].

Dans les poésies, et particulièrement dans le recueil *Valsolda*, est sensible cette passion de la nature qui s'exprime fougueusement dans les moments de tempête auxquels succède le calme.

Et lente, égale, sur ce rivage, résonne
L'onde apaisée,

1. *Piccolo Mondo antico*, p. 64.
2. *Malombra*, p. 467.
3. *Fedele...*, *Un'idea di Ermes Torranza*, p. 38.
4. *Malombra*, p. 581.

Fière encore et encore heureuse
De l'ouragan divin qui la parcourut
En hurlant et riant, l'étreignit, la mordit [1].

Ce ne sont pas seulement les passions humaines que connaît la nature, mais c'est aussi la spiritualité et la prière des hommes :

Le ciel (était) très pur au-dessus de ces montagnes douloureuses aux cimes illuminées par le soleil bas, vers lequel toutes semblaient regarder, unies par quelque grande pensée, quelque sublime prière sans paroles [2].

Fogazzaro, tout en jouissant de cette vie qui s'exprime par le murmure des feuillages, par l'ondoiement des herbes au moindre souffle d'air, par le rire lumineux des prés ensoleillés, par le bavardage de la fontaine ou le sanglot de la cascade, a été attiré aussi par la vie, plus mystérieuse encore, emprisonnée dans les choses et qui n'a pas d'expression possible. La vie prisonnière d'un bloc de pierre, est toute pleine d'aspirations inexprimées et de la souffrance de ne pouvoir se libérer.

La communion avec la nature ne repose donc pas sur une parenté de sentiments prêtés par le poète à la nature mais sur une disposition de l'âme humaine qui la rend capable de comprendre ce courant de vie qui anime tout le créé, capable d'entrer dans les intentions divines et de respecter le mystère des choses.

C'est pourquoi il faut être en *état de grâce* ; c'est pourquoi un être qui retrouve la source de la vraie vie, en Dieu et en lui-même, devient sensible à cette vie immanente des choses.

Steinegge est torturé par la pensée que la foi religieuse de sa fille Edith pourrait la séparer de lui. Il a fait l'effort, seul sur la montagne, de plier le genou et d'adresser au « Seigneur Dieu

1. *Poesie*, p. 163.

E lenta, uguale su i lidi tuona
L'onda pacata,
Tuttor superba, tuttor beata
Del divin turbine che su vi corse,
Vi urlò, vi rise, la strinse e morse.

2. *Mal.*, p. 338.

d'Edith » sa prière de soldat ; et, pour vaincre l'émotion qui l'envahit, il fume avec rage.

A peine fut-il calmé, alors qu'il regardait à terre, son cigare entre l'index et le majeur de la main droite, il lui sembla que les brins d'herbe se mettaient à dire quelque chose de solennel ou d'incompréhensible, et que le murmure des buissons leur répondait. Et lui, quoique Allemand[1], n'avait jamais compris le langage de la nature, il n'avait jamais été sentimental ! Son cigare s'éteignit entre ses doigts. Qu'est-ce que cela voulait dire[2] ?

Et c'est pourquoi aussi, la nature restant la même, tel être la comprend, tel autre ne la comprend pas, même si leur aspect extérieur peut laisser supposer entre eux une certaine parenté de sentiments.

Passant par le même chemin que don Aurelio, don Emanuele n'entend aucune des voix qui parlaient au bon prêtre à l'âme simple et sainte :

Le chemin qu'il suivait, en réfléchissant ainsi, avait été la promenade quotidienne de don Aurelio. Toutes les innocentes âmes des herbes, des vignes, des arbres s'ouvraient à l'âme pure et humble qui y sentait Dieu présent, dans sa sagesse, et dans son amour. Il y sentait une franciscaine douceur fraternelle, il se confondait avec ces âmes en une seule et muette adoration de serviteur inutile. Le pauvre don Emanuele, bien qu'il crût honorer comme il le devait saint François, passait au milieu de cette pieuse verdure sans aucun sentiment franciscain, sans douceurs mystiques, sans honorer d'un regard les fleurs et les feuilles. Il ne sentait de lumière divine que dans les ténèbres, dans ses propres architectures de mensonges et d'artifices au service de Dieu... Devant lui toutes les innocentes âmes des herbes, des vignes, des arbres se fermaient. Il allait au milieu d'elles comme un morceau de bois mort poussé par le vent, encore capable de se transformer en herbes, en vignes, en arbres, mais seulement en passant par la flamme où, mieux encore, par la putréfaction[3].

Dans cette compréhension de l'âme de la nature, il y a un

1. La remarque n'est pas sans intérêt : il ne s'agit pas tant d'un caractère de race, d'une aptitude héritée, que d'un état d'âme.

2. *Mal.*, p. 249.

3. *Leila*, p. 490.

élément subjectif indéniable, mais le mettre en lumière n'équivaut pas à nier l'existence de cette âme. S'il distingue ce que chacun est capable de comprendre ou de ne pas comprendre d'une réalité mystérieuse, Fogazzaro ne veut pas prétendre que chacun trouve dans la nature ce que d'abord il y a mis, mais il essaie de dégager, de ce qui est seulement interprétation humaine, diverse et changeante, le réel essentiel ; et plus il aura déblayé, filtré, clarifié, plus apparaîtra objectivement réelle cette vie de la nature.

Certaines pages de *Leila* montrent, il est vrai, les personnages projetant leurs propres sentiments dans la nature. Mais aussi, lorsque les deux fiancés se retrouvent en Valsolda, n'y a-t-il qu'une seule chose qui compte, c'est leur amour, et leur amour étant le centre du monde, tout à l'entour leur semble y participer, surtout pour la romantique Lelia. Assis non loin du Soldo, ils rappellent le jour où Lelia jouait du Schumann : « Ils palpitaient tous les deux en écoutant dans leur mémoire l'élan des notes divines. Le grondement uniforme du torrent était un accompagnement désolé, était le triste hurlement d'un idiot qui sentirait confusément, avec envie, et l'amour et la musique » [1] ; puis ils ont évoqué le souvenir d'un ami mort et se taisent émus : « Pendant le silence qui suivit, l'uniforme grondement du torrent n'était plus le hurlement d'un idiot, c'était une complainte sur le beau jeune homme mort, au noble cœur [2]. » Un peu plus tard, Lelia s'étant arrêtée au-dessous de Dranò, « pour écouter une petite voix d'eau invisible sous ses pieds », dit : « Je voudrais savoir si elle rit ou si elle pleure. » Jusqu'ici on pourrait croire à une vie de l'eau indépendante et difficile à comprendre, mais elle poursuit : « Vous pensez qu'elle rit de moi, et je pense au contraire qu'elle pleure pour moi, parce que bientôt nous serons à S. Mamette [3]. » Simple jeu, d'ailleurs, qui permet à la jeune fille d'exprimer son désir de prolonger la promenade.

Pour comprendre la voix de la nature et des choses, il faut

1. *Leila*, p. 574.
2. *Ibid.*, p. 576.
3. *Ibid.*, p. 579.

une ouverture d'âme que ne comporte pas la passion égoïste et tyrannique. Jeanne Dessalle, toute à son désir de revoir Piero, incapable de comprendre la transformation de celui qui l'a aimée et qui s'est retiré dans un couvent, s'impatiente de la pluie qui empêchera peut-être la promenade du lendemain et la rencontre avec Maironi.

Elle soupire : « Quel ennui ! » comme s'il devait pleuvoir éternellement, et les petites gouttes deviennent des voix qui remplissent la chambre de paroles et puis s'éteignent. Jeanne n'a pas compris les paroles basses, elle n'a pas compris que l'homme dont elle a le cœur tout plein, gît évanoui sur le rocher désert que lave la pluie [1].

La nature est propice à l'épanouissement d'un sentiment pur dont l'égoïsme a disparu. C'est au milieu de la nature, dans la solitude, que Fogazzaro pense le plus intensément à l'aimée. Il sent sa pensée plus libre de rejoindre l'autre en plein air qu'entre les quatre murs d'une pièce. Tous les amoureux du monde se sont livrés, se livrent et se livreront au petit jeu romantique qui consiste à regarder à la même heure la même étoile ! Il y a là un besoin très humain de concret. Au désir de franchir les barrières de ce monde matériel qui impose l'éloignement, la séparation des corps, s'ajoute le sentiment qu'en ne considérant plus un espace limité comme une chambre, une maison, mais un espace libre sans limites ni obstacles, deux êtres, éloignés, peuvent penser qu'ils sont dans un même vaste lieu, dont ils créent l'unité grâce à ce point de repère : une étoile. Par la puissance de l'esprit et de l'amour, ils ont vaincu les obstacles matériels à leur rencontre, mais ils ont besoin encore d'un objet visible pour y appuyer leur regard, ils ont besoin d'une rencontre dans le sensible. Fogazzaro, si porté pourtant vers le spirituel, ne peut abandonner délibérément le sensible ; là encore, amenuisant le matériel, il croit en faire du spirituel.

Le vrai spirituel, dégagé du sens — et de ce qu'il y a de plus raffiné dans le sens — il en a eu par éclairs la compréhension. Nous le voyons dans ce *crescendo* expressif. La fine voix de la pluie se mêlant à la forte voix du torrent, arrive jusqu'à la

1. *Santo*, p. 129.

cellule de don Clemente où Benedetto est prosterné devant le crucifix. « Le murmure de la pluie, le grondement de l'Aniene dans la profondeur auraient dit à Jeanne la plainte inconsolable de tout ce qui vit sur la terre et qui aime. A don Clemente, ils parlaient d'un pieux accord de la créature inférieure avec la créature qui suppliait le Père commun. Benedetto ne les entendait pas [1]. » Ces lignes sont précieuses, non seulement parce qu'elles montrent les trois attitudes différentes des trois personnages, mais surtout par la phrase finale qui semble en contradiction avec ce que nous avons dit plus haut de l'esprit le plus pur, le plus près de Dieu, qui est le plus apte à entendre la voix des choses. Or Benedetto n'entend pas. Fogazzaro a saisi cette fois ce qui lui est apparu bien rarement, la possibilité d'aller au delà du créé, d'abandonner le créé pour se plonger en Dieu. Et lorsque Benedetto quitte le couvent, on pense un instant à saint Jean de la Croix qui, ayant renoncé au créé, le retrouve ensuite dans l'immensité de Dieu. « A ce moment, la lumière du soleil revenu illumina rapidement les vieux murs, la route, les montagnes ; des cris de joie, des envolées rapides de petits oiseaux jaillirent de toute part de la verdure, et aux lèvres de Benedetto montèrent spontanément ces mots : « Me voici ! » [2].

Car ce n'est pas Dieu même que Benedetto trouve dans la nature mais le souffle de l'Esprit, et pour qui sait communiquer directement et intensément avec l'esprit de Dieu, l'intermédiaire de la nature est inutile, cet intermédiaire qu'aimait pourtant le doux don Innocenzo. Il recherchait un coin solitaire de son jardin où un agave se dressait près d'un bloc de rocher, loin de toute présence humaine : « Je respire, disait-il, dans cet air une innocence qui purifie le cœur... quand je vois les champs cultivés, je sens trop de gens entre Dieu et moi ; ici il n'y a plus personne et je parle avec Dieu seul à seul [3]. »

Une sorte de panthéisme sentimental devine Dieu dans les arbres, les fleuves, les montagnes. Une autre contemplation trouve en Dieu les arbres, les fleuves, les montagnes et con-

1. *Santo*, p. 150.
2. *Ibid.*, p. 153.
3. *Mal.*, p. 598.

duit à une vision de l'essence des choses [1]. La seconde contemplation suppose avant tout une attitude mystique étrangère à Fogazzaro, et pourtant, ce qu'il cherche dans la nature, mais en partant de la nature, c'est précisément l'essence des choses. Il s'agit chez lui non pas de cette déduction simpliste : comme ce coucher de soleil est beau il prouve l'existence de Dieu, mais d'un sentiment religieux premier (et qui subsiste pendant sa période d'incroyance), par lequel il aspire à saisir la *vie* de la nature comme création de Dieu et tendant à réaliser le vouloir de Dieu. La sobriété de ses épithètes descriptives et aussi sa préférence pour les épithètes morales n'ont pas d'autre origine.

Sans vouloir parler d'influence de saint Jean de la Croix que Fogazzaro a connu tardivement, on ne peut pourtant pas négliger cette rencontre dans le choix des épithètes, plus sobres encore chez le mystique qui souvent les supprime purement et simplement :

Mon aimé, les montagnes,
Les vallées solitaires boisées,
Les îles étrangères,
Les fleuves sonores,
Le sifflement des airs amoureux,

La nuit apaisée,
A l'instant où se lève l'aurore,
La musique silencieuse,
La solitude sonore,
.... [2].

Ces deux derniers vers en particulier sont très expressifs d'un

1. Cf. Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Alcan, 1924, p. 355.
2. Saint Jean de la Croix, *Cantico*, str. XIII, XIV. Cf. Baruzi, *op. cit.*, p. 355.

Mi amado, las montañas,
Los valles solitarios nemorosos,
Las insulas estrañas,
Los rios sonorosos,
El siblo de los aires amorosos,

La noche sosegada,
En par de los levantes de la aurora,
La musica callada,
La soledad sonora,
....

des éléments les plus importants du sentiment de la nature tel que l'éprouve Fogazzaro.

L'attitude des deux poètes n'est pas identique : saint Jean de la Croix retrouve la nature après s'en être détaché et s'être plongé en Dieu, et il la retrouve en Dieu même ; Fogazzaro, partie intégrante de la nature, va à Dieu avec cette nature, en un mouvement unique d'obéissance à l'acte créateur. Mais leur parenté est sensible et la comparaison avec d'autres poètes fait apparaître ce qui les unit. On découvre chez eux une origine commune, modifiée et nuancée par des expériences différentes : la Bible.

> Car c'est un grand Dieu que Yahweh,
> un grand roi au-dessus de tous les dieux.
> Il tient dans ses mains les fondements de toute la terre
> et les sommets des montagnes sont à lui.
> A lui la mer, car c'est lui qui l'a faite,
> la terre aussi, ses mains l'ont formée [1].

Le sens de la nature chez Fogazzaro a un rapport certain avec celui des poètes hébreux ; non seulement il n'y a chez eux, naturellement, aucune animation anthropomorphique de la nature mais encore ils expriment moins ce qu'ils voient que l'émotion intérieure ressentie à cette vue, ils cherchent moins le corps des choses que leur âme, et voient dans la nature un symbole de la vie de l'esprit.

> Le juste croîtra comme le palmier,
> et s'élèvera comme le cèdre du Liban [2],

sans qu'il y ait la moindre nuance d'artifice tant est plénier chez le poète hébreu le sens de la création.

Pourtant Fogazzaro est moins primitif, et nous entendons par ce mot aussi bien la beauté rude du sentiment inentamé de la puissance divine que l'absence de nuances et de douceur.

Saint François est passé là, glorifiant Dieu pour chacune de ses créatures qui est belle et bonne et qui « porte signification »

1. Ps. XCV, 3-5, trad. Crampon (Vulg., XCIV).
2. Ps. XCII, 13 (Vulg., XCI).

du Verbe de Dieu. Il y a parfois chez Fogazzaro des accents purement franciscains : Benedetto, remerciant le vacher du couvent, lui dit : « Merci pour votre bonté et pour celle du lait. » Il se lave au torrent,

l'eau traversant le chemin en minces filets frissonnants se plaignait à Benedetto, elle se taisait contente dans le creux de ses mains, lui versait sur le front, les yeux, les joues, le cou et jusqu'au cœur le sentiment de leur âme chaste, douce, le sentiment de la bonté divine. Benedetto se versa de l'eau sur la tête, largement, et l'esprit de l'eau passa dans son esprit [1].

« L'esprit de l'eau » après « la voix de l'eau ». *Nihil sine voce est*, avait-il écrit à la première page de *Valsolda*, il aurait pu modifier le verset biblique et dire : rien n'est sans vie, car ce qui compte pour lui c'est la vie mystérieuse de l'univers. Sentiment très personnel, forme de son tourment singulier, besoin d'exprimer l'inexprimable.

1. *Santo*, p. 139.

CHAPITRE II

L'AMOUR

L'invincible attachement au créé et l'irréductible besoin de dépassement, essence de son être spirituel, s'expriment chez Fogazzaro dans l'amour et par l'amour. Il éprouve un besoin d'amour continuel et douloureux, sensuel mais plus encore sentimental, qui doit s'adapter aux circonstances diverses de sa vie pour rester dans l'ordre ; non pas l'ordre bourgeois qui se contente d'une apparente obéissance aux règles, mais l'ordre chrétien, fondé sur l'existence et le respect de la famille. Ce romantique besoin d'amour résiste à la proclamation romantique des droits de l'amour, et ne se légitime que par le renoncement devant les droits de la morale. Renoncement non pas au sentiment d'amour — le besoin d'amour est trop impérieux — mais à l'acte d'amour non légitimé par le mariage.

Fogazzaro est par nature un sentimental. Parce qu'il est sentimental il s'élève au-dessus des réalités qui lui semblent grossières, mais, parce qu'il est sentimental, il n'arrive pas à dépasser le charnel. Sa délicatesse qui est un grand charme, est parfois pour lui un obstacle : comme il s'attache aux formes les plus exquises du créé il lui semble avoir justifié son attachement, et il rend ainsi le sacrifice total impossible. Un peu de rudesse remet les choses à leur place. « Entre gens comme vous », dit l'oncle Lao à Elena, « cela commence toujours ainsi, mais cela finit comme entre les autres qui sont moins nobles [1]. »

Il est sensuel aussi ; peut-être moins qu'on ne s'est plu à le dire. Dans son journal intime, en face de lui-même et non des

1. *Daniele Cortis*, p. 446.

autres, épouvanté par la distance qui le séparait de son idéal, il a eu des mots écrasants pour les éléments bas qu'il sentait en lui, mais pour donner aux mots leur valeur il faut comprendre l'état d'âme qu'ils reflètent.

Que l'amour ait été la grande préoccupation de Fogazzaro, ses romans l'attestent. Tous posent des problèmes d'amour, partent de l'amour pour aboutir à l'amour. Même le *Saint* en déborde, commençant par les peines d'amour de Jeanne, se terminant par l'élan d'amour qui la jette sur le crucifix auprès de Piero mourant, en passant par tous les tourments de la femme amoureuse, les tentations de Benedetto, l'amour de la jeune institutrice, de Noemi, et l'étrange amour du ménage Selva. Il y a là une hantise symptomatique, et il est difficile d'y voir une expression littéraire sans rapport direct avec la vie de l'auteur. Puisque ces amours ont un air de parenté, il ne s'agit pas de créations par lesquelles le romancier exprimerait des cas dont le développement lui semblerait curieux, mais bien d'un tourment personnel qui est au centre de sa vie intérieure.

N'est-ce pas ce qu'il avouait lui-même dans son cahier de confessions à la date du 20 janvier 1887 ?

J'ai imaginé et écrit pendant de nombreuses années, j'ai donné des formes artistiques diverses, lyriques, romanesques, j'ai créé des figures humaines, j'ai cherché à exprimer de bien des façons l'idéal qui est dans mon cœur et qui me fait souffrir si je ne l'exprime pas. Je sens que j'ai été inférieur à mon cœur lui-même, que je n'ai pas dit ce qu'il y a de meilleur dans ses profondeurs. Je m'efforcerai encore. Je sens que je n'y arriverai pas, que je le dirai seulement, peut-être hors de cette vie, *en Dieu et en toi* [1].

Fogazzaro a constaté, parfois avec complaisance, parfois avec la crainte d'être mal jugé, cette place donnée dans son œuvre à l'amour. Il rappelait volontiers ce qu'il appelait son premier amour, éprouvé à l'âge de six ans pour une jeune Turinoise qui s'appelait Felicita et qui passait l'été en Valsolda.

Elle avait dix ans de plus que moi, elle était grande, mince, brune... elle avait beaucoup de jugement et d'esprit. J'écrivais partout son

1. G. S., p. 184. Lettre à Elena.

nom. Je me souviens que ma mère me dit une fois en le voyant : « Tu as oublié l'accent sur l'a », je devins très rouge, et répondis en appuyant modestement le nez sur les lettres : « Non, non, il ne faut pas d'accent... » Je me souviens aussi d'une grande émotion que j'éprouvai un jour à côté d'elle [1].

Ce souvenir, interprété par l'homme mûr, — il est peu probable que l'enfant de six ans ait eu une idée très nette du jugement de Mlle Felicita —, est précieux comme témoignage d'une attitude de Fogazzaro. Il se plaît à reconnaître que très tôt chez lui s'éveilla un besoin d'amour qui ne devait pas s'éteindre et qui lui causa sur le tard une certaine inquiétude dont fut témoin M. Crispolti. « Un jour que Fogazzaro me demandait : « Ne semblera-t-il pas étrange que j'aie écrit passionnément « d'amour, alors que j'avais déjà les cheveux blancs ? » je lui répondis : « Dante, quand il acheva la suprême exaltation de « Béatrice, avait les cheveux plus blancs que les vôtres [2]. »

Les documents sur la vie intime de Fogazzaro, publiés par le duc Tommaso Gallarati Scotti, et choisis dans les lettres, le journal intime, un cahier de confessions, achèvent la révélation et la précisent : Fogazzaro a aimé. A quarante et un ans il a rencontré la femme qui devait occuper toute sa pensée, qui devait être l'inspiratrice, la confidente, l'ange tutélaire, sans pourtant troubler son foyer où il avait la volonté de ne pas trahir.

Ses romans portent la marque de cette expérience unique et douloureuse, de cet amour plus intense d'avoir dû rester caché et d'avoir été alimenté par le sacrifice. Mais ce serait une erreur de faire commencer à cette aventure la conception d'un amour spirituel sacrifiant l'union des corps, elle correspond à une tendance antérieure, exprimée dans les livres et les confessions, et qui est bien un des éléments essentiels de la personnalité de Fogazzaro. En cette affaire, expérience et conception se sont fondues, harmonisées, étayées, et la sincérité de l'homme a créé l'unité.

1. G. S., p. 9 (Le nom commun *felicità* est accentué sur la dernière syllabe, le nom propre *Felicita* sur l'antépénultième.)
2. *Commemorazione, P. A. F.*, p. 280.



Ce n'est pas par besoin indiscret de pénétrer les secrets d'une vie privée que nous chercherons à suivre les différentes phases de la vie amoureuse de Fogazzaro, mais parce que la femme a joué un rôle considérable dans sa vie par suite de la place unique qu'il lui donnait. Son éducation chrétienne et l'atmosphère familiale dans laquelle il fut élevé l'avaient habitué au respect de la femme, ce respect se doubla d'un culte par suite du jeu d'éléments divers intérieurs et extérieurs.

Adolescent, il est avec les femmes « extraordinairement embarrassé et gauche », il n'est à l'aise qu'avec la créature imaginaire que son besoin d'amour et sa timidité ont créée. « Mes imaginations amoureuses étaient toujours aussi ferventes qu'aériennes. Je m'imaginais avoir une amante idéale, un être surhumain, comme Chateaubriand décrit sa sylphide », et à cette sylphide il adressait des vers, et quand il n'avait pas la patience d'écrire des vers, il « versait » sa passion « dans une prose poétique exaltée ». « Pour moi alors, la femme était à une telle hauteur dans le ciel que je ne pouvais croire qu'un jour je pourrais être aimé, et la moindre faveur me semblait une immense bonne fortune [1]. » Il avait à cette époque quinze ans.

Sur les années de sa vie d'étudiant, nul renseignement précis, on sait seulement qu'à Turin il mena une vie légère, dissipée, superficielle, avec de violents accès de sensualité. On ne pouvait guère deviner la personnalité spirituelle qui devait se développer plus tard [2].

Il approchait pourtant d'un grave événement de sa vie : son mariage, et il le considéra sérieusement. Il va épouser Margherita Valmarana qu'il connaît depuis l'enfance, ayant été le camarade de jeux de son frère à Vicence, et qui, dit-il, lui avait plu depuis toujours. Pourtant le portrait qu'il trace

1. G. S., p. 25-26.
2. Il est étrange qu'on n'ait aucun document personnel sur cette période. Quand on pense que Fogazzaro conservait le moindre papier sur lequel il avait tracé quelques lignes, fût-ce le compte de ses menus frais de la journée, la chose paraît impossible. Est-ce intentionnellement qu'on laisse dans l'ombre ces années-là ?

d'elle bien des années plus tard, dans ses notes autobiographiques, et qui veut être louangeur, ne laisse pas supposer chez lui une grande passion [1]. Distinction extérieure, réserve, don musical, voilà ce qui lui avait plu, et aussi, et surtout l'idée émise par Zanella que Margherita était éprise de lui. Jugeons de l'effet produit par cette révélation sur ce garçon qui quelques années auparavant s'imaginait qu'aucune femme ne pourrait jamais condescendre à l'aimer : il prit feu. Il prit feu mais en restant très conscient de la gravité du moment. Les Valmarana devaient arriver à Milan, il en éprouva un grand trouble : « La nuit qui précéda leur arrivée, je ne pus fermer l'œil. A côté de la sympathie que j'éprouvais pour la jeune fille, il y avait en moi le sentiment de la gravité de la démarche que j'allais faire. Je passai la nuit dans une extraordinaire agitation, comptant toutes les heures qui sonnaient à Sant'Ambrogio [2]. » C'était au mois de mars 1866. Les fiançailles suivirent ; il eut la joie de se trouver avec toute sa jeunesse, toutes ses illusions, dans un beau pays, à Seghe di Velo, où les Valmarana avaient une villa. Il eut aussi quelques heures amères :

Antonio Fogazzaro était encore très jeune et sans expérience de la vie pratique. Pour quelqu'un qui a imaginé l'amour en dehors des contingences de ce monde, comme la suprême rencontre de deux âmes à l'heure la plus ardente du printemps humain, il est douloureux de s'apercevoir qu'avant d'arriver à Psyché, Eros doit s'occuper de tout ce qui est nécessaire pour vivre à deux sur cette boule de terre [3].

Le mariage fut célébré en juillet.

Sur la période qui suivit, quelques documents [4] montrent Fogazzaro dans le recueillement de la vie au foyer. Néanmoins,

1. Dans les notes autobiographiques, une indication est frappante, et plus révélatrice que Fogazzaro ne le pensait peut-être. Il dit que Margherita Valmarana avait la réputation d'être altière, dominatrice et de faire plier toute sa famille, « vu mon caractère, cela devait m'attirer ». N'est-ce point là l'origine de l'amour que Silla éprouve pour Marina di Malombra, cette orgueilleuse à dompter ? Fogazzaro ne put la dompter que sur le papier et toute sa désillusion sur elle et sur lui passe en tempête dans le roman.

2. G. S., p. 36.

3. G. S., p. 37.

4. Piero Nardi, *Antonio Fogazzaro*, 2e éd., p. 64 et suiv. et *Ritratto inedito del Fogazzaro* (Da lettere familiari, *Pègaso*, novembre 1930, p. 531).

il n'est guère possible d'entendre à travers ces pages un seul écho d'amour. Dans les lettres qu'il écrit à sa belle-mère, on le croirait plutôt le professeur de piano de sa femme à laquelle il reproche de ne pas travailler avec assez d'enthousiasme. C'est à peu près le seul thème des lettres citées. Les pages du *Journal* consacrées à sa fille Gina, et où alternent son écriture et celle de sa femme, révèlent plus l'observateur et l'homme de lettres qui s'exerce, que l'intimité familiale.

Faudrait-il se représenter un Fogazzaro ayant, si jeune, abandonné tous ses espoirs d'amour, installé dans une vie conjugale raisonnable et bourgeoise — confortable d'ailleurs — souriant des rêves et des illusions de son adolescence ? Ce n'est guère possible ; et s'il est bon, s'il est nécessaire de montrer ce Fogazzaro familial, comme il restera plus tard encore dans la vie et dans le souvenir de ceux qui l'ont connu, il semble bien pourtant qu'une grande désolation marque ces années qui suivirent le mariage. Les notes autobiographiques en sont un écho fidèle.

Je ne sais combien d'heures j'ai passées là (aux Jardins publics de Milan), assis sur un banc ou suivant à pas lents les allées, avec cette immense douleur, avec cette tristesse de voir que tous mes rêves un à un m'abandonnaient, que j'étais seul et que cela ne valait pas la peine de vivre [1].

Qu'était-il donc survenu, sinon une immense désillusion ? Peut-être a-t-on été injuste pour Margherita Valmarana en lui reprochant de n'avoir pas correspondu à ce que son mari attendait d'elle. Elle avait les solides qualités d'une femme d'intérieur, mais peu d'aptitudes à comprendre la vie intellectuelle et spirituelle de celui qu'elle avait épousé ; il aurait dû y penser plus tôt. Cette intime déception ne se manifesta par aucun signe extérieur. Tous ceux qui se souviennent d'eux reconnaissent qu'ils formaient ce qu'on est convenu d'appeler un bon ménage, et Fogazzaro n'a jamais manqué d'attentions pour sa femme.

Mais il avait rêvé d'amour et il ne connaissait pas l'amour, il était malade, il était oisif, il n'avait pas d'argent et se disait avec un sourire amer que jamais il n'avait été aussi pauvre que

1. G. S., p. 42.

depuis qu'il avait épousé une femme riche. La vie n'était pas gaie. Plus tard il dira : « Moralement ce furent je crois les jours les plus bas de ma vie. J'étais découragé, je ne rêvais plus ni de gloire, ni d'amour, je vivais la vie la plus matérielle, la plus stupide qui fût [1]. »

Cette période est très révélatrice de la place que l'amour a occupée dans la pensée et dans la vie de Fogazzaro. Déçu par son mariage, tout ce qui est espoir s'éteint en lui, il a l'impression que quelque chose est fini, il est plein de désenchantement et d'amertume, c'est comme si la vie s'arrêtait. Or, c'est la période pendant laquelle une jeune vie apparaissait et commençait près de lui, pendant laquelle quelque chose de très nouveau, de très pur, de très *renouvelant* pouvait se développer en lui : le 20 juin 1869 naissait son premier enfant, sa fille Gina. Pour un père qui adora ses enfants, qui suivit de très près le développement de cette jeune vie, n'y avait-il pas là le principe d'un recommencement ? Il n'en fut rien. Fogazzaro ne pouvait vivre sans l'amour d'une femme.

Il retrouva l'espoir en Valsolda. Devant la feuille jaunie sur laquelle quelques vers maladroits exprimaient l'idéal de son adolescence, il se sentit à nouveau saisi par cet idéal qu'il croyait à jamais perdu, se retrouva lui-même, mais n'éprouva pas le besoin de confier cette crise, personne ne pouvait le comprendre. Il est désormais tourné vers l'avenir et plein d'espérance. La vie continue, avec le réconfort du travail et du succès, avec la joie des nouvelles naissances, celle de Mariano en 1875, celle de Maria en 1881, mais aussi avec toujours cet ardent besoin d'un amour qui seul pouvait, pensait-il, le régénérer tout à fait, et qu'il attendait, soutenu par un espoir tenace.

Nous avons des témoignages directs de cet état d'esprit dans sa correspondance : « Mon esprit sent Dieu, sent un destin supérieur qui l'appelle sur les hauteurs. Mais combien de fois ne s'est-il pas arrêté, fatigué, n'est-il pas tombé sur la route se sentant amèrement seul, désirant une affection et ne la voulant pas impure. » Et encore : « Si vous y entrez un moment (à la cathédrale de Milan), pensez que bien souvent mon âme y cria

1. G. S., p. 49.

vers Dieu pour être sauvé de la boue, pour obtenir la flamme purificatrice d'un noble amour [1]. »

* * *

Ces lettres furent écrites à celle qu'enfin Fogazzaro rencontra : Elena. Nous adoptons à la suite de M. Gallarati Scotti ce nom de l'héroïne du roman *Daniele Cortis*, pour désigner la femme réelle que Fogazzaro aima. On ne saurait trop louer la discrétion du biographe qui a su avec discernement et délicatesse choisir ce qu'il fallait dire et ce qu'il fallait taire. Puisque Fogazzaro lui avait légué ses papiers avec mission d'écrire sa vie, il devait faire connaître tout ce qui éclaire cette vie ; mais il devait laisser ignorer le nom des personnes auxquelles il est fait allusion, celui en particulier de la principale héroïne du roman vécu. Qu'importe d'ailleurs le nom dans le monde de cette femme que nous connaissons très bien à travers le romancier.

Ce roman secret de Fogazzaro est resté parfaitement ignoré pendant sa vie, la biographie de M. Gallarati Scotti fut à cet égard une révélation ; nous pouvons l'atteindre et en faire l'histoire, histoire tout intérieure, grâce aux documents publiés dans ce livre [2].

Par ailleurs les romans de Fogazzaro étant des confessions poétiques, il faut chercher les reflets de son histoire dans les œuvres de cette époque.

Elena apparaît dans le journal intime au printemps de 1883. Quelques mots précisent dès le début l'accueil fait à cet amour : « 22 mai. Autre danger. Comment est-ce possible ? Mon cœur, mon cœur, ne reposes-tu pas encore pour toujours ? » Et le mois suivant : « 30 juin. *Friend, not lover. Never* [3]. » C'est en peu de mots le drame d'amour de *Daniele Cortis*.

Elena attendait de Fogazzaro une aide, une lumière qui lui

1. Lettres à E., 14 juillet 1883, 12 février 1884, G. S., p. 80-81.
2. Les pages se rapportant à cette époque sont des extraits du journal de mars à juin 1883, des fragments de lettres à Elena, du 3 octobre au 13 novembre de la même année, des fragments d'un cahier de confessions du 14 août 1885 au 30 décembre 1887, des fragments du journal intime du 26 juin 1888 au 19 mars 1894, et, dispersés à travers tout le livre, des extraits de lettres qui vont de juillet 1883 au 28 octobre 1895.
3. G. S., p. 108.

permît de retrouver la foi qu'elle avait perdue ; et Fogazzaro, à dix ans de sa propre conversion, se trouva en face d'une âme à éclairer. Religieusement, ce fait eut sur lui une action profonde. Il l'obligeait à se rendre mieux compte de sa croyance, lui apportait de nouveaux éléments, sinon de doute du moins de regrets pour les faiblesses ecclésiastiques, lui imposait enfin le rôle d'apôtre.

Dans sa vie sentimentale, l'importance de ce fait ne fut pas moindre : entre ces deux êtres qui ne voulaient pas être amants, les relations, établies sur un plan spirituel et religieux, perdirent toute apparence de danger, et, en même temps, elles furent rendues plus intimes par cette communauté d'idéal qui pour Fogazzaro pouvait seule satisfaire son besoin d'amour, et, dans l'amour, l'aspiration de tout son être à se dépasser.

C'était vraiment une vie nouvelle qui commençait.

Cette vie nouvelle fut un continuel effort d'ascension ; le journal intime et une très abondante correspondance avec Elena en témoignent. On y peut deviner la lutte entre des images de bonheur terrestre et la volonté de maintenir leur amour sur un plan idéal, lutte dans laquelle le second élément triomphe, grâce à l'influence idéalisante d'Elena. On y trouve le souci religieux de garder une vie pure, et l'étrange espoir d'obtenir dans l'autre monde les satisfactions sacrifiées ici-bas.

C'est une histoire, nous ne saurions trop le répéter, tout intérieure, et les quelques faits que nous pouvons connaître : rencontres, promenades, conversations, et même un voyage en Allemagne en 1885, dont *Le Mystère du Poète* est la confession poétique, ne sont d'aucune utilité pour la compréhension du roman intime de Fogazzaro.

Nous avons lu dans le *Journal* la rencontre et les deux mouvements successifs qu'elle provoque : l'effroi devant le sentiment puissant qui s'impose, le calme résolu dans le renoncement : amis, non amants, jamais. Le calme ? à vrai dire il est plus dans les paroles brèves et sans commentaire que dans l'âme qu'elles révèlent. Ces quatre mots sont riches de sens.

D'abord c'est l'affirmation d'un sentiment très pur, affirmation joyeuse, joie concentrée, réduite dans son expansion mais d'autant plus intense, contenue dans ce seul mot : amis. Joie

intense d'avoir enfin trouvé cette affection si longtemps attendue avec angoisse. Il y a à la fois quelque chose d'éclatant et de retenu dans ce mot : amis !

Mais aussitôt après il ajoute : non amants. Au milieu de la joie exprimée d'abord, la tentation est apparue, la pureté du sentiment affirmé se trouve voilée par l'idée d'une chute possible, et l'horreur de cette chute lance cette nouvelle affirmation : non amants ! C'est la lutte, la lutte jamais terminée contre les puissances inférieures, le cri d'angoisse d'une volonté qui se sent faible, mais qui ne veut pas céder. Ce frémissement de passion et d'angoisse qui rend tragiques ces deux mots a fait surgir dans l'esprit tourmenté toutes les possibilités de faiblesses. Maintenant non, mais plus tard ? L'esprit est prompt et la chair est faible. Qui sait si la force d'aujourd'hui sera suffisante contre les tentations de demain ? Alors, lancée contre cet avenir incertain et effrayant, jaillit la dernière exclamation : jamais ! Ce « jamais », c'est l'ardente volonté d'un homme faible, c'est le cri du renoncement atrocement douloureux, le mot bref sur lequel on serre les dents pour réprimer le sanglot qui éclate.

C'est tout un drame héroïque que cachent ces quelques mots écrits dans le *Journal* en une langue étrangère comme par un excès de pudeur.

Et ces mots prononcés à l'aube d'un amour profond caractérisent cet amour, le dominent et l'expriment pendant toute sa durée. Nous avons des documents qui s'étendent sur une période de douze ans, ils prouvent que ces mots sont aussi vrais pour 1895 que pour 1883, et par l'affirmation qu'ils apportent, et par le drame qu'ils révèlent.

Cet état, que l'on pourrait appeler de perpétuelle tentation, que Fogazzaro arrive rarement à dépasser et qui lui a attiré de dures critiques, est souvent, avouons-le, irritant. Les esprits légers, à la recherche d'un mot spirituel, voudraient lui dire ce que tel prélat français — ou gaulois si l'on préfère — répondait à un diplomate italien qui se plaignait de la force des tentations : « On cède, on cède, mon ami, et ça passe tout de suite. » Les esprits plus sérieux et animés de sympathie, comprenant combien un tel drame peut être poignant, voudraient lui répéter les paroles que, dans le *Secretum*, saint Augustin dit à

Pétrarque après l'avoir convaincu que son amour pour Laure l'a détourné de Dieu, bien loin de l'en rapprocher : il faut d'abord décharger son âme de sa passion et fuir jusqu'au souvenir du visage aimé [1].

Mais à quoi servent les paroles et les conseils ? De même que les jeunes ne profiteront jamais de l'expérience des vieillards, et pour la même raison, chacun doit vivre son propre drame comme si personne ne l'avait précédé. Toutes les histoires d'amour sont banales aux yeux du spectateur, mais terriblement singulières et uniques pour celui qui les vit.

Il est vrai d'ailleurs que Fogazzaro par sa nature ne pouvait pas décider et trancher sans hésitations. C'est un inquiet, inquiet de cœur, inquiet d'esprit. Il ne veut pas succomber à la tentation, mais est-ce bien une tentation ? Il examine, il balance, il hésite, il s'arrête à une sorte d'avant-goût de la faute qu'il ne veut pas commettre.

La question ne lui paraît pas simple à trancher. Ne se trouve-t-il pas dans un cas très particulier ? N'a-t-il donc pas droit à un peu de bonheur ? Or il est une victime, il n'a pas trouvé auprès de sa femme l'amour qu'il attendait et dont il avait besoin. Peut-il se passer d'amour ? Et puis, qui donc souffrira de ce sentiment nouveau qui l'exalte ? Il ne lèse personne. Enfin il est bien décidé à ne pas tomber dans ce qu'il considère comme péché, par conséquent la douceur de cette tendresse peut lui être permise.

L'attitude commune en face de la tentation se complique, pour Fogazzaro, par la considération de multiples possibilités. Sa nature riche et nuancée ne peut se résoudre à un geste catégorique. L'examen du pour et du contre est sincère et torturant, trop de voix intérieures aux tonalités subtiles se font entendre pour permettre une décision simple [2].

Pendant l'automne de l'année 1883, de longues lettres sont consacrées à ouvrir à la foi l'esprit sceptique d'Elena, et surtout à lui faire comprendre que les obstacles qu'elle voit dans les faiblesses extérieures de certains représentants du Christ ne

1. *Secretum*, 3e dialogue.
2. Cf. P. Archambault, *Plaidoyer pour l'inquiétude*, op. cit., p. 196-197.

sont pas en réalité des obstacles. Ces faiblesses toutes scandaleuses et douloureuses qu'elles soient, ne sont le fait que des hommes et de la fragilité humaine, elles n'atteignent et ne peuvent atteindre le catholicisme ni dans la doctrine, ni dans la foi des fidèles qui va au delà de l'humain.

Cette période se termine par la conversion d'Elena. Le 13 novembre Fogazzaro lui écrit un billet où éclatent la joie de l'apôtre devant le résultat de ses efforts, la joie du chrétien qui voit une âme d'élite s'ouvrir au souffle de l'Esprit, et la joie de l'homme qui se sent uni par la croyance commune à la femme qu'il aime et ne veut aimer que spirituellement.

Montegalda, 13 novembre 1883, soir. Mon Amie. Il y a une telle joie dans mon cœur, une joie si pure, si chaude, qu'elle me pénètre tout entier et m'exalte ! On doit la voir dans mes yeux, on doit l'entendre dans ma voix. Et tout cela pour un mot, pour un cher et doux mot éternel « je cède »... Comme j'ai remercié Dieu ce soir ! Mon âme a eu des élans de gratitude dès que vous me l'avez dit, mais j'avais besoin d'être seul et, quand je fus dans ma chambre je l'ai dite au Seigneur, toute cette joie. Nous sommes unis, lui ai-je dit, nous sommes unis, Père, entre tes mains... J'ai vite pris ma chère Bible, je l'ai ouverte deux fois sans rien trouver qui fût approprié ; la troisième fois mes yeux tombèrent sur ce verset de saint Jean : « C'était un jour de sabbat que Jésus avait fait de la boue et ouvert les yeux à l'aveugle. » Est-ce moi qui ai été cette boue ? [1].

Au mot *cedo*, « je cède », on préférerait *credo*, « je crois », celui que Jeanne Dessalle, dans *le Saint*, s'exerce à écrire sur une feuille de papier, se demandant si elle doit l'envoyer comme réconfort à Piero Maironi, puis le déchirant pour ne pas agir contre sa droiture habituelle [2]. On voudrait qu'il y eût ici une faute d'impression. *Credo* serait le dénouement d'une crise religieuse intellectuelle et spirituelle. *Cedo* est aussi un dénouement, mais d'une crise plus sentimentale, celle d'un esprit qui cède devant un autre ; et il est bien possible après tout que ce soit le mot réellement prononcé, puisque celui qui l'a entendu exprime ainsi son exaltation : « Nous sommes unis, Père, entre tes mains ». Les trois éléments de joie indiqués plus haut sont

1. G. S., p. 126-127.
2 *Santo*, p. 303.

réels, mais sans doute est-ce le troisième qui domine et qui illumine les autres.

Dans le cahier de confessions, grâce auquel nous pouvons suivre la vie cachée de Fogazzaro, l'amour pour Elena s'affirme toujours plus puissant. La présence continuelle dans son esprit de l'image aimée, la communion jamais interrompue d'âme à âme s'expriment avec une ardeur et une intimité qu'il ne se permet pas dans ses lettres.

Comme je te suis, comme je te trouve partout ! En cela aussi l'amour humain est une image de l'amour divin, c'est-à-dire de l'amour le plus sublime, de l'amour idéal qui en tout, en chaque parcelle, en chaque atome de poussière trouve son objet [1]. Mon amour, comme je me repose, comme je me réconforte en toi, comme je sens que toute fatigue, toute douleur, tout mal se tait... [2]. O Seigneur, mes lèvres n'ont même pas touché son front. Tandis que j'écris ces mots, soudain et pénétrant m'arrive le parfum de *sa* rose. C'est comme une voix suave, une secrète parole prononcée par elle ou par un esprit présent, un esprit pur qui voit tout [3].

Et pourtant, la tentation reparaît et menace. La vision d'un bonheur total parfois s'impose, mais c'est la pensée même d'Elena qui arrive à vaincre ce trouble : « Vie de mon âme, mon salut. La chair et le sang me combattent durement ces jours-ci, je sais que je tomberais ignominieusement comme par le passé, si je ne l'avais pas *elle* [4]. »

« Doux esprit, aide-moi. Parfois s'élève en moi la flamme d'un feu pervers, je subis la peine de fautes anciennes, d'images accueillies volontairement dans mon imagination. Alors je prie, je pense à toi comme à une Parole Divine. Je retrouve la paix [5]. »

On voit le cercle vicieux dans lequel s'est enfermé Fogazzaro sans vouloir s'en rendre compte ; la faiblesse de sa position lui apparaît comme sa plus grande force. La pensée d'Elena l'aide et l'élève ; elle est sa « colonne de feu », son « salut »,

1. G. S., p. 182.
2. *Id.*, p. 183.
3. *Id.*, p. 175.
4. *Id.*, p. 172.
5. *Id.*, p. 176.

elle est donc nécessaire à son perfectionnement. Mais les tentations qu'elle vainc ne viennent-elles pas d'elle-même ? Fogazzaro ne s'arrête pas à cette considération. Dans cette passion s'exprime son essentielle attitude spirituelle : besoin de dépassement — ce sera un amour idéal et sublime — invincible attachement au créé — il ne renoncera pas totalement à Elena.

« L'aide la plus puissante me vient de la considération que Dieu m'a fait ce grand don de l'amour pour me purifier »[1], dit-il encore, et ainsi l'influence purificatrice d'Elena s'unit tout naturellement au souci religieux de perfection. C'est encore un souci d'ordre moral qu'on trouve dans une prière comme celle-ci : « 28 octobre 1885. — Je prie, Seigneur, toi qui vois les cœurs, Tu sais que le mien est fort et pur seulement dans l'amour *accepté comme un don de Toi.* Continue, Seigneur, à nous garder unis en toi pour que nous nous aimions *comme les anges dans le ciel*[2]. » Et encore dans cette résolution : « 3 janvier 1886. ...Je dois me mettre avec toute la force de ma volonté à un travail d'amendement et t'avoir toujours présente *toi*, tendre parole du ciel[3]. »

On devine à travers ces fragments, qu'Elena elle aussi souffre et que les rares moments de faiblesse qui rendent si touchante l'Elena du roman, la véritable Elena les a connus.

Oh ! ne sens-tu pas mes lèvres sur ton front, ne peuvent-elles pas chasser la douleur ? Et mon amour, mon amour immortel, ne peut-il pas couler comme un feu de joie dans tes veines ? Ecoute-moi, entends-moi. Si je suis toi en une certaine mystérieuse façon, tout en me sentant inférieur à toi ; si pour moi il n'y a pas de gloire, il n'y a pas de grandeur, il n'y a pas de beauté humaine qui vaille ton *ombre* ; si je t'aime et si je t'honore comme *une parole du Seigneur*, de toute mon âme ; si je sens que tout cela est misérable, que tout cela n'est rien à côté de ce que je voudrais t'offrir, ne te sentiras-tu pas heureuse? .....Lu ce passage de l'épître aux Galates : *spiritu ambulate et desideria carnis non perficietis.* Oui, ô Seigneur, nous voulons cela, nous l'avons toujours voulu, aidez-moi à le vouloir jusqu'à la fin. C'est notre prière passionnée de chaque jour : *Cor mundum crea in nobis, Deus*[4].

1. G. S., p. 178.
2. *Id.*, p. 175.
3. *Id.*, p. 177.
4. 1er septembre 1885, *Id.*, p. 174.

La substitution de *nobis* à *me* qui est le texte exact du psaume *Miserere mei*, dit bien qu'ils redoutent l'un et l'autre la tentation, qu'ils implorent l'aide divine pour l'un comme pour l'autre.

On a critiqué dans *Daniele Cortis*, comme une dureté choquante humainement et fausse psychologiquement, la fermeté de Daniele devant le fléchissement douloureux d'Elena, on a vu un procédé artificiel dans le fait que lorsque Daniele s'enflamme, Elena est ferme et vice-versa ; on a pensé que l'auteur ayant décidé qu'il n'y aurait pas de chute, avait trouvé ce procédé commode : ne jamais faire coïncider les moments de faiblesse des deux personnages. En réalité, bien loin d'être un procédé artificiel, c'était là le souvenir d'une expérience vécue. Si l'on avait demandé à Fogazzaro comment il arrive que, dans la vie, deux êtres qui s'aiment idéalement, mais qui connaissent des moments de faiblesse où ils sont prêts à céder, ne sont pourtant jamais faibles en même temps, il aurait sans doute invoqué la grâce de Dieu qui n'abandonne pas les âmes de bonne volonté. Peut-être qu'une explication psychologique, sans détruire celle-ci, suffirait à justifier ce fait qui a semblé si contraire à la psychologie courante. Deux êtres de haute valeur morale sont résolument décidés à ne pas commettre un certain acte à quoi un sentiment puissant les entraîne ; leur volonté profonde ne varie pas et leur crée une sécurité personnelle et réciproque. Mais cette tension continuelle est douloureuse, la volonté de surface parfois se crispe, ne résiste plus, il y a un relâchement qui est le résultat de la fatigue, et qui est aussi une sorte de repos nécessaire. Ce repos, cette détente, chacun ne se l'accorde — inconsciemment — que quand la fermeté de l'autre est une sécurité suffisante, est en accord avec la volonté profonde immuable. On peut donc dire que ce n'est pas parce qu'Elena faiblit vers la fin du roman que Daniele veut être fort pour deux, c'est parce que Daniele est fort qu'Elena se permet un moment de faiblesse.

La prière qui a provoqué ces réflexions va ponctuer désormais le journal, souvent indiquée seulement par les initiales de chaque mot, comme pour la faire plus ailée, plus détachée de la terre : C. M. C. I. N. D. E. S. R. I. I. V. N. Le retour de la for-

mule et du sentiment qu'elle exprime est significatif. Affirmation d'une volonté profonde de pureté, et nécessité de cette affirmation toujours répétée à cause de la tentation persistante.

Fogazzaro, peut-être pour s'encourager au renoncement à des joies terrestres, et parce qu'il ne peut pas renoncer complètement, se promet une sorte de dédommagement dans l'autre monde : « ... Il faut que le cœur renonce, il faut s'élancer au delà de la vie par l'imagination [1]. » Dans l'autre monde il ne sera pas obligé de cacher cet amour : « Je t'aime et cet amour ne troublera pas nos esprits quand un jour il sera révélé [2]. » « Tu me protèges, tu me défends contre mon imagination même qui me représente des bonheurs terrestres que je n'ai jamais eus et que je n'aurai jamais. Au Paradis, au Paradis... [3]. » « Que notre secret resplendisse immortel là-haut [4]. » Etrange conception de l'autre vie.

Dans les fragments du journal intime qui vont de 1888 à 1894, ce sont les mêmes sentiments, les mêmes souffrances, les mêmes renoncements, les mêmes exaltations. Sans doute, dans l'ensemble, on a l'impression d'un calme enfin trouvé. Les tempêtes sont moins fréquentes, elles n'ont pourtant pas disparu, et ce sont les mêmes espoirs qui aident dans la lutte.

A la fin de 1895 s'arrêtent les lettres à Elena. Avec sa discrétion habituelle, l'auteur de la *Vie d'Antonio Fogazzaro* dit simplement qu'elle n'est plus désormais que « l'Ombre silencieuse et invisible de sa vie [5] », et ailleurs : « Il s'était détaché d'Elena, il l'avait sacrifiée au devoir [6]. » Rien n'est dit pour faire comprendre pourquoi, à ce moment-là, Fogazzaro se décida à s'éloigner d'Elena, douze ans après le : « *Friend, not lover. Never* », dix ans après que l'Elena du roman se sépare pour toujours de Daniele en suivant son mari à Yokohama, quatre ans après avoir condamné dans *Eva* [7] ce qu'il dénonçait comme un

1. G. S., p. 186.
2. *Id.*, p. 186.
3. *Id.*, p. 173.
4. *Id.*, p. 174.
5. G. S., p. 254.
6. *Id.*, p. 323.
7. V. *infra*, p. 87.

adultère spirituel. Est-ce une simple coïncidence si cette séparation suit la grande douleur — et combien réelle celle-ci — de sa vie : la mort de son fils ?

En tout cas, Elena ne disparaîtra jamais de la pensée du poète ; c'est son souvenir qui a visiblement inspiré certains poèmes jusqu'en 1902.

*
* *

La vie amoureuse de Fogazzaro n'est pourtant pas terminée par l'éloignement d'Elena, non seulement parce que le souvenir de celle qu'il continuera à appeler la « Diletta », ne meurt pas, mais encore parce qu'il y a une autre figure de femme qu'il est impossible de négliger. C'est celle qui est devenue dans le monde artistique du romancier Jeanne Dessalle, héroïne du *Petit Monde d'aujourd'hui*, du *Santo*, et qui passe encore, voilée de deuil dans un chapitre de *Leila.* Il faut lui faire une place à part, car il semble bien qu'elle ait troublé Fogazzaro dont un vent de passion agita encore la vie, tempête des sens, sans que le cœur fût engagé. Peu de textes directs nous permettent d'analyser cette crise. Deux fragments de lettres pourtant parlent de Jeanne. La première est datée du 5 août 1887, au moment d'une villégiature dans les Alpes :

Il y a ici une jeune femme extrêmement séduisante avec laquelle nous passons quelques heures chaque jour. Elle est très belle, très élégante, pleine d'esprit et, à ce qu'il semble, riche de sentiment. Je crois qu'elle aime vraiment son mari, un jeune homme excellent, mais qu'elle a une imagination un peu inquiète. Elle parle beaucoup avec moi et montre une grande franchise quand il s'agit de juger mes œuvres ; quelquefois je dirai même que le blâme n'est pas tout à fait sincère et qu'il y entre un goût bizarre de contredire, de provoquer. N'étant pas arrivée à me faire perdre mon calme, elle a changé d'attitude, et elle est moins blessante. Elle me pose toutes sortes de questions les plus hardies et les plus étranges. Hier soir, elle m'a interrogé sur mes croyances et sur mes pratiques religieuses, et m'a prié avec beaucoup d'ardeur de la convertir. Elle m'a dit elle-même qu'on l'a parfois prise pour une sirène, pour une séductrice, mais qu'on a tort. Ce matin elle m'a demandé si j'avais prié pour elle. J'ai répondu, après une brève hésitation que non. En effet j'avais prié pour moi,

pour que je pusse lui faire du bien si c'était possible. Ses grands yeux sont trop magnétiques, ils troublent, je ne crois pas qu'il serait prudent pour quiconque de trop jouer avec elle.

Nuit. J'ai voulu analyser ce *trouble* qui non seulement ne s'empare pas — est-il besoin de le dire — de mon cœur, mais pas même de mes sens, absolument pas. J'ai voulu mais je n'ai pas pu [1].

Le goût de l'analyse intérieure, le besoin de noter toutes ses impressions s'affirment ici, mais ce serait une erreur d'imaginer un Fogazzaro en proie à une préoccupation troublante et tenace, limitant sa liberté d'esprit, ses habitudes d'observation et d'humour. Quelques jours plus tard, il écrit à son neveu une lettre plaisante. Après une excursion, il a quitté ses nouveaux amis, et il arrive à Ragaz, dans un hôtel « ultra chic » où il retrouve la comtesse Colleoni.

Figure-toi qu'à table je me suis trouvé à côté de deux ambassadeurs, l'un d'Allemagne et l'autre de France ; je pensais qu'ils allaient se manger l'un l'autre, mais au contraire, ils se contentèrent de dévorer rosbif et gâteaux. L'ambassadeur d'Allemagne, monsieur de Bülow est le portrait parfait de Minich. L'autre est un vrai type d'*assemblée constituante* (tu te souviens). Il semble sorti d'une gravure du temps. Il prétend que la comtesse Colleoni lui ressemble et il l'appelle *ma fillette* [2]. Il s'appelle Arago et c'est le fils du célèbre astronome [3].

Trois ans plus tard, dans une lettre écrite le 16 octobre 1890, nous lisons ceci :

La journée de... fut agréable en partie et en partie non, à cause des demandes incessantes sur mes sentiments les plus intimes pour certaines personnes, spécialement pour une personne qui m'est chère d'une façon sacrée et avouable aux hommes comme à Dieu si les hommes n'étaient pas méchants et sceptiques. A une de ces questions je répondis que j'aime qui je dois et que je ne peux dire autre chose... J'étais dans cet état d'esprit quand nous entrâmes dans le monastère de Praglia. Je ne peux dire avec quelle émotion je priai Dieu sans que mes compagnons s'en aperçussent. Vous rappelez-vous ce cloître spacieux, sévère et élégant du quattrocento, cette soli-

1. *Lettre à Elena*, Cf. G. S., p. 323-324.
2. En français dans le texte.
3. Lettre à Angelo Valmarana, citée par P. Nardi, dans: *Ritratto inedito del Fogazzaro*, *Pègaso*, novembre 1930, p. 542.

taire pente boisée qui s'incline vers le silence religieux des arcades ? Comme j'ai désiré y prier et y pleurer librement. *Elle* eut parfois des paroles hardies, mais les yeux et le ton de la voix sans coquetterie, tranquilles, indifférents [1].

Petit Monde d'aujourd'hui, qui devait paraître en 1901, est nourri de cette nouvelle aventure qui alors commençait à peine. Il est certain que Jeanne chercha à émouvoir le romancier célèbre, et qu'il ne fut pas insensible au pouvoir de séduction de cette femme intelligente et belle ; il l'a entourée à la fois d'admiration, de pitié — ne la voyait-il pas incapable d'arriver à cette foi religieuse dont elle discutait avec lui et dont son scepticisme lui fermait l'accès — et d'une affection qui secrètement le troubla et qui s'extériorisa dans la fiction du roman.

Il semble bien qu'il n'ait jamais accepté cet amour. Tout rapport entre les êtres était pour lui d'abord d'ordre spirituel. Tout amour devait reposer sur cette union des âmes à laquelle il aspirait et qui n'avait pu se réaliser avec cette belle créature aux yeux magnétiques. Il disait, parlant des personnages du roman : « Piero eut la chance de n'avoir jamais aimé vraiment Jeanne Dessalle. Entre eux il y avait une inconciliable différence d'idées [2] » ; et sans doute est-ce là un écho de sa propre histoire.

Après la mort de Jeanne cette différence d'idées le tourmente encore et il l'exprime en une poésie intitulée *Dans le cimetière de Padoue* (à la mémoire de Y. M. B.) [3]. Le poète s'agenouille devant la tombe de la morte et aussitôt il a le sentiment intense de sa présence. Le regard invisible pénètre en lui et le découvre tel qu'il n'apparaît à personne, tel que seul Dieu le voit, avec toutes ses faiblesses et une voix dit, douloureusement ironique :

voici le poète,
voici la noblesse et voici la vertu ! [4]

1. Lettre à E., C. S., p. 324-325.
2. *Ibid.*, p. 325.
3. Publiée en décembre 1905. Dans *Poesie*, p. 436. Au sujet de l'interprétation de cette poésie, voir : Filippo Crispolti, *A. F. nel ventennio della morte*, *Nuova Antologia*, 1er mars 1931.
4. *Poesie*, p. 353 : *ecco il poeta,*
Ecco l'altezza ed ecco la virtù !

Il accepte cette humiliation et pense : Ame forte, méprise-moi ; il est vrai que par faiblesse je ne suis pas le chrétien que je voudrais et que je devrais être [1], mais si tu découvres là une contradiction entre mes paroles et ce que je suis, du moins t'ai-je trompée en affirmant que Dieu est ?

Et la voix triste répondit :

Je sais seulement que je souffre et que j'espère [2].

Souci d'ordre religieux, souci d'apôtre : il n'a pas su communiquer sa foi à celle qui maintenant est morte, mais pour qui il espère le salut.

Fogazzaro fut très entouré d'admirations féminines ; on lui écrivait beaucoup et il répondait toujours. C'est devant son volumineux courrier que sa femme irritée disait un jour : « Ce sont les lettres de toutes ces dégénérées qui écrivent à Toni ! » Mais surtout il eut toujours besoin pour ses créations artistiques de sentir vivre en lui une affectueuse admiration pour quelques femmes qui l'entouraient. Nul n'a eu plus que lui à la fois l'amour de la femme et le culte de la femme.

*
* *

Il était nécessaire de retracer la vie amoureuse de Fogazzaro pour comprendre sa conception d'un amour pur. Il s'agit pour lui d'une position très concrète du problème. Son mariage le laisse insatisfait et laisse sans objet ce tourment d'amour qu'il

1. Sentiment d'humilité plus d'une fois exprimé. Cf. *Journal intime*, 30 novembre 1893, «... quand je pense à ce que certains me croient et à ce que je suis réellement devant Dieu, je tremble » (G. S., p. 244) et encore dans *Vision*, Jésus lui dit :

.....Pour ton châtiment
Sois considéré comme un des premiers, et tremble et sens
Que parmi les morts tu apparaîtras tel que tu es,
Que tout ton honneur tombera très bas.

.....Per tuo castigo
Sii creduto dei primi, e trema e senti
Che giù tra i morti apparirai qual sei,
Che tutto l'onor tuo cadrà in profondo.
(*Poesie*, p. 350.)

2. *Poesie*, p. 354. *So che soffro e che spero, altro non so.*

éprouve toujours plus angoissant. Renoncer à l'amour lui est aussi impossible que de cesser de respirer. Mais, pour rester dans l'ordre, son besoin d'amour aspire à se réaliser dans cette forme d'« amour sublime » où les sens n'ont aucune part et où l'exaltation de l'esprit ne laisse apercevoir que noblesse, élévation, purification.

Considérés de ce point de vue, ses romans sont une confession douloureuse, déchirante. Il a imaginé plusieurs cas possibles d'amour sans manifestations physiques, non pas pour créer une théorie, ni pour prendre dans des romans à thèse la défense de l'amour platonique, mais par besoin de transposer son propre cas créé par les circonstances de la vie, et d'exprimer en même temps son idéal de spiritualisation croissante [1].

Dans son premier roman, *Malombra*, Corrado Silla, quand il peut s'arracher à la domination de la diabolique Marina, aime Edith dont il espère son salut, sa délivrance morale. Edith aime aussi Corrado, elle se tait pourtant et laisse croire qu'elle ne partage pas les sentiments du jeune homme, car elle veut se consacrer à son père qui, matériellement et moralement, a le plus grand besoin de sa présence et de ses soins. Et, un curé de campagne, son confident, don Innocenzo, parle de cet amour spirituel qui pourrait être un réconfort et une aide pour les deux jeunes gens, vivant séparés par les nécessités de la vie :

Je n'ai pas l'expérience de ces choses mais j'ai toujours eu l'idée qu'au lieu d'un lien passionnel sanctifié ou non, il pouvait exister entre deux âmes vraiment nobles, vraiment fortes, un autre lien d'affection, saint en lui-même ; un amour, appelons-le de ce mot si grand, entièrement conforme à l'idéal chrétien de l'union intime entre toutes les âmes humaines dans leur marche vers Dieu. J'arrive à dire qu'il n'y a rien sur la terre de plus beau qu'un lien semblable, bien que le lien conjugal soit sacré et qu'il ait une signification auguste.

1. Ce serait donc une erreur que de vouloir trouver dans le Platonisme de la Renaissance l'origine de cette conception de l'amour chez Fogazzaro.

Il n'en est pas moins frappant qu'elle vienne prendre sa place dans une longue tradition italienne illustrée par les plus grands noms : Guido Guinizelli, Dante, Pétrarque, Léopardi même, quoique avec un caractère un peu différent. Néanmoins, l'accent si personnel de Fogazzaro ne permet pas de parler d'influence littéraire.

Le rapprochement avec Novalis ne manque pas d'intérêt, mais il se limite à certaines expressions isolées de leur contexte et ne révèle pas de correspondance intime.

Après son long discours, don Innocenzo se met à la fenêtre et « les étoiles le regardaient et lui donnaient raison, mais la terre lui donnait tort [1] ». Il semble que l'auteur hésite à prendre à son propre compte les paroles du prêtre.

Plus tard quand on publiera *Malombra* en français et que Fogazzaro écrira une préface, il expliquera ainsi la genèse du personnage : « Edith n'est qu'une réaction de la conscience et du sentiment religieux : elle est née de la terreur d'un abîme », et il ajoutera :

Je ne l'ai pas assez aimée pour adoucir les contours un peu rigides de cette figure. La femme noble, intelligente, aimante que j'ai glorifiée dans mes romans postérieurs s'est pourtant dégagée de cette enveloppe assez raide, de ce fantôme peu réel. Violet, Hélène et Louise appartiennent à la lignée d'Edith et pas comme on pourrait peut-être le croire à la lignée de Miranda. C'est surtout en elles et à cause d'elles que j'aime la pure et fière Edith. Marina n'a pas eu d'enfants et j'en suis heureux [2].

La continuité de son aspiration à un amour noble est ici nettement indiquée. Il a d'abord créé Edith qui manque de vie parce qu'elle est venue au monde avant la rencontre d'Elena et l'expérience vécue de l'amour. Ensuite il a créé les autres caractères de femmes, plus réels parce que nés d'une expérience, et à travers les expressions artistiques de la véritable femme aimée, il chérit cette Edith qui représente le désir et l'annonce à la fois de la venue d'Elena.

L'obstacle qui sépare les deux héros du roman suivant *Daniele Cortis* est le plus commun qui se puisse imaginer : Elena est mariée. Il est vrai que son mari est un être méprisable, qu'elle l'a épousé sans amour pour échapper à l'atmosphère trouble des intrigues maternelles ; qu'il est joueur, et qu'après avoir englouti la dot de sa femme il est en train de ruiner ses beaux-parents, qu'il est brutal, qu'il n'hésite pas à reléguer Elena en Sicile parce qu'elle n'a pas demandé à son oncle la somme d'argent qu'il escomptait. Il est vrai aussi que son cousin Daniele est un homme de haute valeur morale et intellectuelle, tout à

1. *Malombra*, p. 544.
2. Préface recueillie dans *Minime*, p. 237-238.

fait, comme le remarque un jour, dans un éclair de bon sens, la comtesse Carré « celui qu'il fallait à Elena ». Il est vrai enfin que toutes les excuses sont accumulées comme à plaisir pour justifier une chute, mais il y a quelque chose de plus fort que tout cela. « Vois-tu, maman, c'est sérieusement que je me suis mariée », dit un jour Elena à sa mère qui lui conseillait de ne pas suivre son mari. Et Daniele n'oublie pas son père trahi bassement par sa femme ni sa propre enfance sans mère. Ils s'aimeront donc puisque cet amour est plus fort qu'eux, et devient pour eux, par le sacrifice, la source d'une vie plus noble, mais ils s'aimeront « comme les astres », et se sépareront pour accomplir chacun son devoir. La veille de la séparation, Daniele exprime cet amour tout spirituel :

Il lui prit les mains, lui dit à l'oreille :

« Il y a des époux sans noces, unis, non par la chair mais par le cœur. Ainsi s'unissent les astres et les planètes, non par le corps mais par la lumière ; ainsi s'unissent les palmiers, non par la racine mais par le sommet. »

Enivré par les paroles sublimes, il les redit d'une voix forte au ciel, aux montagnes, au fleuve grondant :

INNUPTI SUNT CONIUGES NON CARNE SED CORDE. SIC CONIUNGUNTUR ASTRA ET PLANETAE, NON CORPORE SED LUMINE : SIC NUBENT PALMAE, NON RADICE SED VERTICE.

Son visage et son cœur étaient enflammés. Sa voix puissante sembla se prolonger dans le fracas du fleuve, dominer la destinée et le temps [1].

Entre le Poète et Violet Yves [2], se dressent bien des barrières, Violet est fiancée à un brave garçon qu'elle n'aime pas et qu'elle a accepté parce que ses oncles ont hâte de la marier. Mais surtout elle a déjà aimé passionnément un homme qui l'a abandonnée, et elle ne se croit pas digne de l'amour du Poète. Ces obstacles pourtant ne sont pas irréductibles, comme l'était, pour quelqu'un qui accepte l'ordre chrétien de la société, le mariage d'Elena. Ils doivent céder devant l'amour, la plus belle des réalités, créé par Dieu pour élever les âmes, qui a déjà arraché le

1. *D. C.*, p. 460.
2. *Mistero del Poeta.*

poète à la médiocrité d'une vie mondaine et d'un amour vulgaire, et qui rendra à Violet sa confiance dans la vie. Amour qui ne doit même pas reculer devant la faiblesse physique de Violet et la possibilité de naissances difficiles ou d'enfants mal portants.

Ceux qui naîtront de nous souffriront et nous souffrirons en eux, mais si, en ce moment où ils n'existent pas encore, ils pouvaient choisir, comment n'accepteraient-ils pas une vie terrestre douloureuse et brève pour sortir du néant, pour comprendre, pour atteindre une forme supérieure et éternelle où ces misères de la poussière humaine ne suivent pas l'homme [1].

L'intention, le rêve est ici d'amour total, mais les circonstances n'en permettent pas la réalisation. Violet a une maladie de cœur, et, très ébranlée par les événements dramatiques qui ont accompagné son mariage avec le Poète, elle meurt quelques heures après la cérémonie. Et voici qu'après sa mort elle est plus que jamais présente, le poète vit avec elle en une communion ininterrompue, et il a besoin de sentir son approbation pour agir. Elle le guide infailliblement vers Dieu.

Dans le *Petit Monde d'Aujourd'hui*, bien que l'héroïne ne représente plus Elena, il y a encore ce souci d'éviter l'expression physique de l'amour. Jeanne et Piero sont tous les deux mariés. Pour Jeanne, il est vrai, l'existence d'un mari brutal dont elle est séparée ne constitue pas un obstacle, mais elle explique ainsi son sentiment : « Je ne sais si c'est froideur de tempérament, si c'est orgueil, si c'est la conséquence de l'impression horrible laissée par la brutalité de mon mari, si c'est, peut-être, sentiment esthétique, ou si c'est tout cela ensemble. Mais je sais que l'idée seule de l'extrême sensualité m'inspire une immense répugnance [2]. » Quant à Piero Maironi, la pensée de sa femme enfermée dans un asile d'aliénés est longtemps assez puissante pour lui inspirer l'horreur d'une trahison envers la pauvre folle, mais surtout il n'a jamais aimé vraiment Jeanne. Et au moment où, peut-être par lassitude, ils vont céder, la présence d'un rival jaloux et le rappel de Piero auprès de sa femme mourante,

1. *M. P.*, p. 151.
2. *P. m. m.*, p. 154.

évite entre eux le geste physique. Mais, encore une fois, l'atmosphère est ici très différente, il ne s'agit pas d'un amour de nature spirituelle.

Ce souci pourtant n'a pas disparu, nous le retrouvons dans *Le Saint*, avec l'étrange ménage des Selva. Chez eux l'obstacle à l'amour total n'est que dans la volonté des époux, justifiée par une très grande différence d'âge, Marie d'Arxel ayant une vingtaine d'années quand elle s'éprend à la lecture de ses livres, du philosophe Giovanni Selva qui n'a pas moins de soixante ans. Ils s'épousent et vivent heureux. Selva écrit un grand ouvrage sur la morale chrétienne dont la partie centrale doit être un chapitre sur la pureté.

*
* *

Les romans de Fogazzaro sont des confessions poétiques, mais son souci personnel d'élévation morale, sa persuasion intime que cet amour qu'il éprouve est son soutien et son salut sont si puissants, qu'il veut les justifier directement devant le public et il donne sa conférence *Sur une opinion d'Alessandro Manzoni.*

Les pages écrites à la même époque : la conférence, son roman *Le mystère du Poète*, et les fragments du *Journal intime*, permettent de saisir la parfaite unité du penseur, de l'artiste et de l'homme.

L'opinion de Manzoni c'est que « on ne doit pas écrire de l'amour de façon à faire consentir l'esprit du lecteur à cette passion » parce que « l'amour est nécessaire en ce monde, mais... il y en a, au bas mot, six cents fois plus qu'il n'en faut pour la conservation de notre respectable espèce », et il est dangereux de le cultiver et de le faire naître là où il n'est pas nécessaire. Et le grand romancier d'ajouter : « J'en suis tellement persuadé que si, un beau jour, par extraordinaire, m'étaient inspirées les pages d'amour les plus éloquentes qu'un homme ait jamais écrites, je ne prendrais pas la plume pour en mettre une seule ligne sur le papier, tant je suis sûr que je m'en repentirais [1]. »

Persuadé que l'amour est non seulement nécessaire à la dou-

1. *Un'opinione di Alessandro Manzoni* (1887), dans *Discorsi*, p. 43-44.

ceur de la vie, mais encore indispensable pour s'élever moralement et spirituellement, convaincu en même temps de sa responsabilité d'écrivain, Fogazzaro avec sa sincérité habituelle avoue son émotion : « On ne peut pas lire ces lignes sans être troublé [1]. » Il est troublé au point de les prendre tout à fait au sérieux. Faut-il donc, se demande-t-il, condamner toutes les pages d'amour des chefs-d'œuvre littéraires qui sont la gloire d'un pays et de l'humanité ?

Mais Manzoni se trompe, car il part de cette idée que l'amour dans toutes ses manifestations n'est que l'instinct de la conservation de l'espèce, et cette idée est fausse. La « magnifique vérité » est en réalité que l'amour a pour fin

...la sublime unité idéale de deux êtres humains, une unité telle que, dans les limites des perfections terrestres, elle les complète, une unité qui donne aux actes de chacun d'eux l'empreinte de leurs plus droites pensées, de leurs sentiments les plus généreux, qui se manifeste dans l'élan même des sens, l'ennoblit, et au besoin lui résiste par un instinct du cœur : la fidélité ; unité qui inspire le soin le plus jaloux de conserver la beauté physique, mais plus encore la beauté spirituelle ; qui fait du sacrifice une joie ; qui donne un bonheur très haut, supérieur à tous les autres bonheurs purement terrestres, inaccessible en son sommet à tout malheur, semblable en cela bien qu'inférieur, à celui que l'homme peut trouver dans l'union intérieure avec Dieu ; une unité telle enfin, qu'elle aspire par sa nature à être complète et éternelle, et, pour cela, tourne le cœur de l'homme vers les désirs mystérieux de l'autre vie si bien que, dans ce mouvement d'amour, l'affection humaine fait naître d'autres sentiments plus élevés, tous les sentiments qui nous relient à l'infini [2].

L'amour, la vie éternelle, Dieu, c'est la même progression qui s'exprimait secrètement déjà après la rencontre d'Elena, dans ces vers que Fogazzaro, d'un geste qui nous semble un peu trop romantique, mais qui pour lui avait une haute signification symbolique, écrivait avec une goutte de son sang:

Je viens de passer par son cœur ardent
et au-dessous de tant de choses et de tant de gens,
il y avait ton doux visage au fond.

1. *Discorsi*, p. 53.
2. *Ibid.*, p. 55-56.

Et puis il y avait le rêve d'un monde futur.
Et puis je ne vis que ténèbres, car il y avait Dieu [1].

L'unité à laquelle tendent deux êtres qui s'aiment est admirablement exprimée par la légende persane du Bien-Aimé :

Il s'agit d'amour divin, mais cette expression puissante peut servir aussi pour l'amour humain le plus sublime... L'âme aimante frappe à la porte (du Bien-Aimé). Une voix de l'intérieur demande : « Qui est là ? » L'âme lui répond pleine de foi : « C'est moi. » « Il n'y a pas de place, répond la voix sévère, pour toi et pour moi. » La porte reste fermée. Alors l'âme désolée redescend sur la terre, reprend sa dépouille mortelle, passe une année entière dans le désert à pleurer, prier, faire pénitence. Puis elle remonte à la porte défendue, y frappe encore. Comme un an auparavant elle entend la voix du Bien-Aimé : « Qui est là ? » Elle répond en tremblant : « C'est toi-même. » La porte s'ouvre.

« Je suis toi ». Voilà la fin suprême de l'amour [2].

Tous les poètes ont compris que l'amour allait au delà des sens et de la vie elle-même, et cette puissance de l'amour non lié aux sens éclate aux yeux lorsque l'un des deux amants est mort et que l'amour cependant dure. Non seulement il dure, mais il devient plus puissant quand l'union physique doit être sacrifiée. « Tout le monde connaît la puissance du feu de l'amour quand il est libre, mais personne ne connaît sa puissance quand il est comprimé [3]. »

La représentation de l'amour dans les œuvres littéraires se trouve justifiée par la valeur de l'amour qui ne consiste pas en un accouplement physique mais qui crée l'unité totale et éternelle entre deux êtres.

Bien plus, l'histoire des espèces montre qu'il y a progrès dans

1. G. S., p. 189.

Testè passai per il suo cuore ardente
e sotto a tante cose, a tanta gente,
v'era il tuo dolce viso nel profondo.
Poi v'era il sogno di un futuro mondo.
Poi vidi buio, perchè v'era Iddio.

2. *Un'opinione...*, *Disc.*, p. 56.
(La légende est également rappelée dans *M. P.*, p. 62).
3. *Ibid.*, p. 65.

le sens du spirituel et de la purification de l'amour. Confirmation puissante et exaltante apportée à Fogazzaro par la doctrine de l'évolution à laquelle il adhère avec enthousiasme.

Son amour et sa conception de l'amour pur se trouvent ainsi pleinement justifiés. Longuement il examine ce qu'il appelle « la préparation de l'amour dans les organismes inférieurs », puis il suit les espèces animales jusqu'à l'homme chez lequel l'amour arrive à se spiritualiser au point qu'il n'est pas rare de rencontrer « l'exemple d'un amour absolument dénué d'animalité bien qu'enraciné dans le sexe ». Dans ce cas « l'affection pour la créature se fond naturellement avec l'affection pour le Créateur. Aucune autre affection humaine, pas même l'amour maternel ne rapproche l'homme des choses divines comme celle-là... Aucun élan d'adoration peut-être ne monte à Lui plus ardemment que l'élan de deux âmes qui s'aiment en Lui, et qui, distinctes par le sexe, s'éloignent de tout désir et de toute complaisance des sens, aspirent à se réunir en Lui, dans l'éternité » [1].



Cette montée et cette union en Dieu de deux âmes qui s'aiment dans le sacrifice, semble être un sommet, le point final d'une lente ascension, après lequel il n'y a plus rien à dire. Et pourtant la question de l'amour n'est pas épuisée ainsi pour Fogazzaro.

L'amour dans le mariage est rarement représenté dans ses romans, même dans le *Petit monde d'autrefois*, Franco et Luisa illustrent, plutôt que l'amour conjugal, la difficulté de maintenir une union parfaite entre des caractères très différents —, et on a conclu par une préférence marquée pour les amours extraconjugaux [2].

1. *Asc. Um.*, *Proemio*, p. XVI-XVII, Cf. *Ibid.*, *Per la bellezza di un'idea*, p. 100.

2. Cf. F. PIGGIOLI, *L'opera letteraria d'un mistico* : *A. F.*, p. 151. « Chez Fogazzaro, le ien matrimonial semble apparaître comme un lien odieux qui nous est imposé par la vie en société. » L'interprétation nous semble inexacte. Pourquoi ne dirait-on pas aussi que le lien qui unit parents et enfants lui semble haïssable, parce que presque toutes les mères dans ses romans sont odieuses ou vaines ?

Le romancier a exprimé son propre tourment d'amour de la façon dont il l'a éprouvé. Il suffit pourtant de relever certaines affirmations éparses dans son œuvre pour constater que, idéalement, c'est bien l'amour dans le mariage qui lui apparaît comme la seule expression possible de vie totale. « L'amour qui complète et exalte, l'amour qui tend à l'unité, ne peut être total dans les sens et dans l'âme, que lorsqu'il ne s'oppose pas à l'ordre parfait de la famille, puisque deux ordres idéaux de la nature humaine ne peuvent se contredire [1]. » Parlant de l'idéalisation de la femme par le poète, dont certains disent qu'elle est fausse et d'autres qu'elle exerce une action corruptrice, « je nie tout cela, ajoute-t-il. Si on la rencontre très peu dans les livres, on la rencontre moins rarement dans la vie, où elle ne manque pas d'aboutir parfois à des conclusions tout à fait régulières mais fort terrestres » [2]. Le sourire qui accompagne ces mots est très rassurant ; comprenez donc, semble-t-il dire, que l'amour dans le mariage me semble un très bel idéal. C'est ce qu'il affirmait déjà après les polémiques sur l'immoralité de *Daniele Cortis* : « Ceux qui me connaissent ne peuvent croire que j'aie voulu porter atteinte à ce qu'il y a de plus sublime au monde : la loi morale chrétienne [3]. »

La pensée de Fogazzaro est certainement que l'amour hors mariage doit être une exception et ne se légitime que par le sacrifice. Il reste à savoir si cet amour n'est pas une trahison comme une autre quand celui qui l'éprouve est déjà marié, une trahison pire qu'une autre, la trahison suprême : un adultère spirituel.

Or, il reçut un jour un étrange et romantique message : un paquet de lettres accompagné d'une boucle de cheveux et d'une lettre explicative. Une femme prisonnière d'un mariage sans amour, et encouragée par la lecture du roman de Fogazzaro, avait aimé spirituellement un jeune poète. Elle avait cherché à l'élever moralement, à s'élever elle-même par cet amour accompagné de renoncement, dont elle avait vécu, souffert, dont elle mourait. Qui pouvait rester insensible devant cette destinée

1. *Un'opinione...*, *Discorsi*, p. 65.
2. *G. P. A.*, *Asc. um.*, p. 226.
3. *Corriere di Vicenza*, 30 avril 1895, v. F. Meda, *Opera di A. F.*, p. 19.

douloureuse ? Fogazzaro sentait profondément sa responsabilité d'écrivain, il en fut bouleversé. C'est l'origine du poème *Eva* [1].

Le poète s'adresse à l'ombre de la morte et lui parle avec une affectueuse pitié ; il lui reproche de ne s'être pas tournée vers Dieu, au moment où seule, sans amour et ardente, elle cherchait une âme à aimer. Elle a préféré redescendre sur terre, y poursuivre ses rêves, rêves de gloire pour celui qu'elle aimait, se réservant cette place obscure à l'intérieur de la flamme de son génie. Mais elle s'est trompée, elle a cru grand un cœur étroit, blessée, elle a pardonné, mais en emportant dans la mort son amour.

Alors le poète l'interroge :

— N'as-tu jamais éprouvé de honte à te cacher et à mentir ?

— Si, mais l'amour obscurcissait en moi ce sentiment.

— N'as-tu pas pensé à la confiance que t'accordait celui qui ne douta pas de toi ?

— C'est sa folle confiance qui m'a conduite là ; et pourtant j'en ai souffert.

— Toutes ces impuretés rendent l'amour impur. Ton amour immortel, don terrible, te portait cette parole de Dieu : « Renonce et donne-moi tout. » Tu as cru qu'il suffisait de te garder chaste, et tu expies maintenant cette erreur.

Puis le poète prie Dieu pour cette âme qui a souffert. Cet amour d'Eva eût été impossible avant que resplendît la douce lumière du Christ. Pitié et paix pour elle !

A la même époque et sur le même sujet, Fogazzaro écrit à Mgr Bonomelli :

J'avais hâte de dire quelle est mon opinion sur les relations d'amour entre deux personnes non libres ; j'avais hâte de faire comprendre que si j'ai représenté les relations de Cortis et d'Elena d'une façon qui éveille la pitié et la sympathie et même l'admiration, ces relations ne correspondent pas pourtant à mon idéal moral. Mon idéal moral relativement à de tels sentiments est contenu dans les vers de *Eva* qui commencent : « Ton amour immortel, don terrible... » Un amour qui va contre l'ordre prescrit par Dieu, temporairement, pour l'union de l'homme et de la femme sur la terre, ne peut se mani-

1. *Poesie*, p. 329, le poème est de 1891.

fester, aussi sublime soit-il, que dans un ordre futur quand le présent aura cessé [1].

Dans les pages du *Journal* qui correspondent à l'époque d'*Eva* on trouve des expressions très voisines de celles du poème : « 20 juin 1890. — Les mots *non corpore sed lumine* me reviennent à l'esprit. Comme toutes les phrases divinement inspirées, il me semble qu'ils ont un nombre infini de significations... Le mot *corpore*, d'un premier sens tout à fait matériel, en prend d'autres toujours plus délicats, plus atténués. Un regard interrompu veut dire aussi : *non corpore.* [2]... » Cet effort d'ascétisme témoigne une fois de plus de l'unité entre l'œuvre et la vie du poète.

* * *

« Bientôt nous serons hors du temps. Oui, bientôt », lit-on dans le *Journal* [3]. Ce désir d'une autre vie est beaucoup plus une aspiration amoureuse qu'un élan religieux. Fogazzaro croit renoncer, et, en réalité, il renonce toujours à quelque chose, mais il y a aussi toujours quelque chose à quoi il ne renonce pas. Il veut en quelque sorte spiritualiser le corps, mais non l'abandonner, et dans le rêve de ce corps glorieux que lui promet le dogme de la résurrection de la chair, il se console de ses renoncements d'ici-bas.

Quel sera le bonheur de l'amour quand nous aurons, dans l'au-delà, repris un corps infiniment plus fin, plus délicat et plus sensible que celui que nous avons ? Vraiment toute douleur, tout sacrifice sur terre n'est rien en comparaison de ce que doit être cette existence sublime.

Je suis sûr que le corps aussi, de quelque façon sublime, pourra aimer là-haut [4].

Je crois à l'éternel féminin, à un sexe mystérieux des âmes, à des

1. Lettre à Mgr Bonomelli, 26 décembre 1891, G. S., p. 144.
2. G. S., p. 236.

Dans *Eva*, on lit :

> Sens qu'un baiser, une parole, un regard, un sourire
> te seraient plus doux que le paradis,
> et déteste ton sentiment.

3. *Journal*, 27 juin 1890, G. S., p. 237.
4. *Cahier de confessions*, 13 juillet et 12 août 1886. G. S., p. 181.

unions bien différentes des noces humaines, mais ayant le même principe et peut-être la même fin, d'une sublime génération, d'une continuelle ascension, dans le nombre comme dans la mesure, vers l'Infini. Je crois, j'espère et je rêve ainsi [1].

Il lui semble que la seule consolation, la seule compensation qui se puisse offrir à Leopardi après sa mort, c'est une femme qui l'aime et l'accueille ainsi :

Amant inconnu, je suis ta secrète
Dame, je t'ai demandé à Dieu dans ma planète,
viens, je suis pour toujours ta consolation [2].

L'élément sensible, dont le poète ne peut se passer dans ses rêves, ne saurait manquer, dans le *Mystère du poète*, entre Violet morte et celui qui l'aime toujours.

Je sens la présence de ma bien-aimée, non seulement par la foi mais aussi par un véritable sens, quoique intermittent ; par un sens qui n'a pas de norme encore, mais qui est, dirais-je, la substance, le principe des sens imparfaits du corps, et qui me donne des éclairs de certitude...

... Je suis combattu par mon inextinguible amour pour son corps. Il y a des moments où l'idée d'une prochaine transformation de son corps, même glorieuse, me fait mal. Je voudrais que dans la vie future, Violet eût ses cheveux frisés, ses yeux couleur de mer, ses mains blanches, ah ! ses lèvres si douces. Je voudrais qu'elle eût le même corps avec sa marche un peu languissante, la taille frêle que j'ai entourée de mon bras, les bras qui entouraient mon cou. Je ne rêve pas à des splendeurs, je voudrais qu'elle ne fût pas plus belle que quand elle était ici.

Mais je sais combien sont aveugles et fous ces désirs, je connais l'impuissance du cœur et de l'imagination humaine à concevoir notre état futur de gloire, je crois que l'essence de chaque corps reste de façon reconnaissable, je comprime dans cette foi mes sens, et je trouve le repos [3].

1. Lettre à Elena, 8 mars 1884, G. S., p. 134.
2. *A Giacomo Leopardi*, *Poesie*, p. 245.

Ignoto amante, io sono la tua segreta
Donna, ti chiesi a Dio, nel mio pianeta
Vieni, di me per sempre ti consola.

3. *M. P.*, p. 296, 298.

Visible est le travail d'amenuisement auquel se livre le poète : il rêve d'une vie future où les corps se retrouveraient tels qu'ils furent sur la terre, puis avoue sa folie, mais croit fermement que s'il y a quelques changements, le corps pourtant sera reconnaissable.

Aussi est-ce pour lui un repos que de rêver à cette vie future où resplendira son amour :

Dans tes doux yeux je regardais,
Un doux rêve je rêvais.
Bienheureuse, dans le paradis,
Tu étais avec moi lumière, tu étais feu [1].
Et en un éclair, par jeu,
Nous reprenions notre visage,
Notre regard, notre sourire,
Et ce battement mystérieux
De notre cœur mortel
Que la crainte ralentit, que l'amour accélère.
De ma main amoureuse
Je caressais tes cheveux
Frisés encore, blonds et beaux.
Un frémissement parcourait l'un et l'autre,
Timide vers moi se penchait
Ta tête peu à peu,
Vite alors je te baisais
Et nous redevenions de feu [2].

1. Cf. *infra*, p. 115, les globes de feu.
2. *Poesie*, p. 258.

Negli occhi dolci guardavo,
Un dolce sogno sognavo.
Beata nel paradiso,
Meco eri lume, eri fuoco.
E in un baleno per gioco
Riprendevam questo viso,
Lo sguardo fiso, il sorriso,
E questo palpito arcano
Del nostro core mortale
Che teme e scende, ama e sale.
Con l'amorosa mia mano
Ti accarezzavo i capelli,
Ricciuti ancor, biondi e belli.
Un petto è l'altro anelava ;
Timido a me si piegava
Il capo tuo a poco a poco.
Io ratto allor ti baciavo
E tornavamo di fuoco.

Il est difficile en rapprochant ce texte des précédents de voir dans ce court poème seulement un *scherzo poetico* comme nous y invite M. Piero Nardi. Certes nous préférerions un Fogazzaro plus vigoureux, plus net, plus délibérément spirituel, mais force est de reconnaître qu'il ne peut pas ne pas évoquer un corps. Il est vrai que cette évocation est beaucoup plus sensible dans le jeu de l'imagination poétique que dans les réflexions du *Journal.*

Même dans les poésies du *Dernier Cycle*, d'inspiration nettement religieuse, qui correspondent au moment où il se sépare définitivement d'Elena ou qui sont postérieures, l'élément sensible n'est pas écarté.

Dans *Nuit de Passion*, la vision de celle qu'il appelle *la Morte,* lui rend du courage :

> .... J'écoute sa douce voix,
> Je sens passer sur ma tête comme une main aérienne,
> Je sens venir sur moi comme un pardon,
> ....
> Je respire son parfum... [1].

Il rêve, dans le poème *Vision,* que le Christ passe, qu'il veut le suivre et n'en a pas la force, quand il l'aperçoit, *Elle.*

> ... j'aperçus la pâleur d'un visage
> Tendre et fier que j'aimai d'amour
> En des jours plus beaux...
> ....
> .... Ma compagne,
> Souriant dans ses pleurs, posa
> une main sur ma tête... [2]

1. *Poesie*, p. 328.

> *....la dolce voce ascolto,*
> ....
> *Come un'aerea man sopra la testa*
> *Come un perdono sentomi venir,*
> ....
> *L'aura di lei respiro...*

2. *Ibid.*, p. 346 ; 350.

> *....mi balenò il pallor d'un viso*
> *Tenero e fiero che d'amor amai*
> *Ai più bei dì......*
> ....
> *.......La mia compagna,*
> *Sorridendo nel pianto, mi posò*
> *Una man sulla testa......*

Et même à la fin de l'hymne *A la vérité*, c'est encore Elle qui vient à son secours ; elle apparaît avec ce corps transformé mais reconnaissable dont il était question dans *Le Mystère du Poète* :

.... Je reconnais
Sa forme spirituelle
Sortie de sa chair dormante.
Par son seul regard elle m'attire, m'attire,
Et recule avec larmes et sourire.
Le long des tempes descendent ses longs cheveux.
Elle s'abandonne sur mon cœur ; et dans mon cœur
Pénètre une voix de paradis, voilée
D'amour et de crainte qui dit : « Ami,
..... [1] ».

L'effort de spiritualisation croissante qui amenuise l'élément sensible, sans l'abandonner totalement est consigné dans une touchante méditation du journal intime.

2 décembre 1892. L'âme est une, simple, et en même temps mystérieusement multiple, complexe. Elle sent l'attraction des choses, des autres âmes ; elle peut sentir dans les choses, dans les âmes, et directement Dieu. Je ne sais pas si l'âme a un sexe spirituel ; je ne voudrais ni le nier ni l'affirmer [2]. Il est certain qu'il existe entre les âmes une attraction qui a quelque chose de sexuel ; certainement le sexe corporel y a une part, mais jusqu'à quel point, on ne peut le dire. C'est une attraction périlleuse par sa nature même, parce qu'à ses mouvements correspond toujours un mouvement physiologique, un consentement du corps. Mais une telle attraction agit dans la partie inférieure de l'âme, dans la partie où elle est le plus en contact

1. *Poesie.*, p. 322.

..............ed io conosco
Ch'è la spiritual forma di Lei
Uscita della carne Sua dormente.
Solo guardando a sè mi trae, mi trae,
Si fa indietro con lagrime e con riso,
Alle tempie i due rivi di capelli,
Sul cor mi si abbandona ; e al cor mi passa
Un paradiso di voce velata
Di amore e di timor, dicendo : « caro,
....

2. Cf. *supra*, p. 88. Huit ans auparavant, il affirmait.

avec la matière [1]. Nous devons la combattre en nous-même, nous devons nous garder des actes et des paroles qu'elle inspire, bien que ce soit particulièrement douloureux pour celui qui estime que l'amour spirituel, sans satisfactions corporelles, est permis. Mais il y a une partie supérieure de l'âme, une partie qui est peu développée ou pas du tout chez beaucoup d'hommes, qui se développe seulement quand elle est tournée vers Dieu, qui contient en elle le germe d'une ascension future indéfinie. Dans cette partie supérieure, détachée des affections terrestres, tout entière tournée vers le surnaturel, il peut y avoir un bon et salutaire accord entre deux âmes. Non que ces deux cimes de flamme doivent et puissent jamais se plier l'une vers l'autre, mais elles peuvent s'unir au point de se confondre en une seule et *monter tout droit ensemble à partir du point où elles se touchent.* Cela suppose une précédente inclination et séparation. Donc toute intimité, toute familiarité, toute action commune est permise seulement quand elle est contenue dans l'aspiration supérieure à Dieu. Alors elle est permise, alors je la sens bonne, alors elle prépare la fleur des obscurs et meilleurs germes qui sont en nous [2].

*
* *

L'aboutissement dernier de tant de recherches sincères mêlées à une expérience douloureuse, Fogazzaro l'a consigné dans *Leila*. Ce dernier roman qui fut considéré tour à tour comme une vengeance ou une amende honorable après la condamnation du *Saint*, comme un retour de souvenirs d'autrefois ou comme une nouvelle jeunesse chez le poète, est, à côté de tout cela, bien autre chose. C'est la solution définitive de ce problème de l'amour que tous ses romans précédents avaient toujours posé sans jamais le résoudre. Solution qu'il avait trouvée pour lui-même et qu'il proposait à ses lecteurs, à ceux que ses œuvres avaient inquiétés — sans aucun reniement d'ailleurs de sa propre vie, puisqu'il avait laissé tous ses papiers pour qu'elle pût être reconstituée et publiée. Ce dernier mot c'est celui de la morale chrétienne, dans la pure lumière de l'équilibre et de la sérénité enfin trouvés.

Lelia et Massimo Alberti sont deux jeunes gens prêts à aimer et qui s'aiment dès leur première rencontre. Ce qui les sépare

1. Partie inférieure et partie supérieure de l'âme, terminologie vague qui n'a aucun rapport avec la doctrine théosophique. Cf. *infra*, p. 157.
2. G. S., p. 240.

momentanément, c'est leur orgueil, c'est leur susceptibilité. Tout cela cède finalement devant leur amour triomphant qui aboutit à un mariage, rien de plus simple, de plus normal, de plus « dans l'ordre » : l'amour dans le mariage.

Mais le personnage vraiment inoubliable du roman, la dernière et la plus belle création artistique de Fogazzaro, c'est Donna Fedele Vayla di Brea, la Dame blanche des roses, exquise créature qui a vécu de souffrance et de bonté, dont l'esprit vif et mordant n'altère en rien une puissance de dévouement très rare mais sans invraisemblance. Jeune fille, elle a aimé passionnément le père adoptif de Lelia, Marcello; qui était marié et qui lui demanda silencieusement le renoncement total. Aucune possibilité d'amour spirituel n'est envisagée, ni avant le renoncement, — « Je ne l'ai pas aimé, dira-t-elle plus tard, d'un amour purement idéal, non. Je l'ai aimé de toute mon âme et de tout mon sang [1]. » — ni après, comme une sorte de compensation. Fedele quitta le pays, et n'y revint qu'après la mort de son père, alors qu'elle approchait de la cinquantaine. Elle fréquenta de nouveau la famille Trento, c'était le moment où le fils Andrea était mourant. De son ancienne passion, il lui restait une sorte de respectueuse déférence qui devant la douleur du père devenait presque de la vénération. Pour complaire au vieillard, elle prend Lelia sous sa protection et ce commun dévouement à la fiancée du mort leur est doux. « C'était le premier retour, après de bien longues années, d'une intimité contenue toujours dans les limites du devoir, mais consciente du doux secret enfermé dans les deux âmes. Le doux secret s'en était évaporé avec le cours des années. Il n'en restait qu'une douceur diffuse, à peine sensible dans son âme à lui, plus vive dans celle de Fedele [2]. »

Edith avait représenté un rêve d'amour platonique, réaction devant la terreur d'un abîme ; froide créature théorique, elle devait disparaître à la première expérience d'amour vrai. Elena, c'était l'amour auquel on ne cède pas, mais auquel on ne renonce pas ; idéalisation de l'amour, aidée par les circonstances

1. *Leila*, p. 370.
2. *Ibid.*, p. 215.

qui imposent un départ, et aussi par l'orgueil de ne pas faillir, par l'amour-propre, au meilleur sens du terme, qui est un soutien dans les moments de faiblesse. Donna Fedele, c'est le plein amour de tout l'être, auquel le respect d'une harmonie qui dépasse les individus et leurs passions impose le total renoncement, c'est, par le sacrifice, volontaire et pleinement consenti, de son amour, la source d'un immense dévouement dans l'oubli de soi.

Aussi n'est-il plus question de cet échappement vers l'au-delà, ce refuge un peu naïf aux tourments d'amour : le sexe des âmes et l'épanouissement dans la vie future d'un amour impossible ici-bas. Donna Fedele pense à sa mort prochaine : « Et après ? reverrait-elle Marcello ? Elle n'y comptait pas. Qui sait, dans l'autre vie, quels changements, même dans les sentiments [1] ! »

Le dernier mot était dit. Toutes les difficultés étaient résolues, pour le poète tourmenté d'amour, de sincérité et du souci des âmes.

1. *Leila*, p. 307.

CHAPITRE III

DIEU

Fogazzaro est essentiellement une âme religieuse : il a pleinement conscience de l'existence d'un Absolu, qui est Dieu. Il est pénétré de cette idée que si la religion n'est pas tout dans une vie, elle n'est rien ; ce qui ne signifie pas qu'elle devrait exclure toute autre préoccupation, mais qu'elle peut et qu'elle doit pénétrer en toute autre préoccupation.

C'est pourquoi tous les problèmes de sa vie se sont posés sous l'angle religieux, celui de l'amour en particulier. Sans comprendre, on lui a reproché de mêler la religion à l'amour : on voyait là un goût trouble et malsain. Dans *Le nœud de vipères*, de François Mauriac, une jeune femme est tourmentée par son tenace amour pour le mari qui l'a abandonnée. Son grand-père lui demandant si elle avait le soutien de la foi, elle répondit qu'elle ne voyait pas le rapport

... « Tout cela n'avait rien à voir ensemble... ; elle n'aimait pas à mêler la religion avec ces choses-là. Elle était pratiquante, mais justement elle avait horreur de ces rapprochements malsains. Elle remplissait tous ses devoirs. » Elle aurait dit de la même voix qu'elle payait ses contributions [1].

Si Fogazzaro, lui, a « vu le rapport », c'est qu'il a précisément envisagé la religion comme prenant possession de tout l'être, de toute la vie, et non comme des préceptes et des règles qui ne valent que pour un compartiment étanche de la vie.

Religieux, il l'était par tradition, par éducation, par nature aussi. Enfant, il vécut dans un milieu familial où le catholi-

1. François Mauriac, *Le Nœud de Vipères*, roman, Grasset, 1932, p. 295.

cisme était compris comme action et vie et non pas seulement comme observance de règles et de prescriptions. Dans sa jeunesse il a été formé par deux prêtres dont nous avons déjà cité les noms, son oncle don Giuseppe Fogazzaro et don Giacomo Zanella, son professeur au lycée de Vicence.

Quiconque a lu *Le petit monde d'aujourd'hui* n'a pu oublier la plus belle figure du roman, celle de don Giuseppe Flores ; or, Fogazzaro a voulu dans ce personnage représenter son oncle paternel, auquel depuis toujours l'unissait une affection, un respect, une admiration qu'il a voulu plus d'une fois exprimer. « En lui, dit-il, je trouvais un savoir philosophique qui me stupéfiait, une remarquable intelligence des choses divines, une largeur d'idées, une foi pénétrée de charité qui firent naître en moi une idée très haute de la religion dont il était prêtre [1]. » C'était un de ces êtres rayonnants qui n'ont même pas besoin de paroles ou de gestes pour agir sur les âmes. « Il parlait peu de religion », mais « le voir était un enseignement [2]. »

Je l'ai aimé, lorsque j'étais enfant, non comme un parent bon et affectueux, mais comme un être supérieur, au visage auguste et doux, aux profondeurs de pensée silencieuses et resplendissantes ; comme un homme proche de Dieu, illuminé par la Vérité éternelle ; comme un vase fermé plein de flammes vives qui me communiquaient, par sa seule présence muette, un souffle ardent et régénérateur, et dont je voyais briller l'éclat dans sa parole, dans ses yeux, soit qu'il me parlât de l'Art à Rome et à Florence que je ne connaissais pas, soit qu'il me lût, en ces temps d'amère servitude, des vers et des proses ferventes de patriotes, soit que, transfiguré par une foi brûlante, il m'entraînât derrière le Christ de l'Evangile ou dans les ombres des mystères divins [3].

Un homme cultivé, un patriote libéral, un prêtre à la foi ardente, voilà quel fut le premier maître de Fogazzaro. Il lui enseigna non seulement la religion, mais tout le reste : lettres italiennes et lettres anciennes, histoire, géographie, mathématiques, philosophie.

1. *Note autobiografiche*, G. S., p. 19.
2. *Il mio primo maestro*, *Minime*, p. 124.
3. *Ibid.*, p. 119.

Son enseignement ne ressemblait pas du tout à celui des maîtres ordinaires, il était moins fidèle, quant à la mesure et à l'ordre, aux programmes fixés, il acceptait moins certaines lenteurs pourtant nécessaires, il évitait davantage les grand'routes, et il s'en serait éloigné bien plus encore sans l'obligation des examens publics auxquels il devait me préparer. Mais tout chemin trop bien tracé lui déplaisait, et ce goût — qu'on doive le favoriser ou le combattre — était partagé par son élève [1].

Cette fantaisie, cette recherche des sentiers non battus se manifestaient également dans les promenades que maître et élève faisaient ensemble, véritable vagabondage au hasard, à travers les solitudes. Il leur arrivait, à la grande joie de l'enfant, de se perdre. L'oncle et le neveu exprimaient ainsi leur commun mépris pour « les méthodes des gens incolores et ennuyeux », et Antonio, dans sa grande affection pour son guide, se réjouissait de reconnaître en lui, malgré son âge, son savoir, son habit, des goûts semblables aux siens. Heureuses années pendant lesquelles le maître sut se faire aimer toujours plus de son élève, et cette intimité confiante persiste après cette période. Lorsque Antonio arrive au moment difficile du choix d'une carrière et que les siens s'opposent de toutes leurs forces à sa vocation poétique, c'est à son oncle qu'il écrira une sorte d'examen de conscience au cours duquel il passe en revue très sérieusement toutes les raisons qui le poussent à se consacrer à la poésie. Son oncle l'appuie et le soutient, il essaie d'enlever l'assentiment paternel, aidé en cela par sa sœur, cette tante dont Fogazzaro parle avec émotion, Suor Maria-Innocente qui, intelligente et de foi ardente, rappelle don Giuseppe avec des élans de passion dus à sa nature et peut-être à sa vie claustrale.

C'est aussi son oncle qui, plus tard, sera chargé de demander pour lui la main de Margherita Valmarana. Il reste le guide et le conseiller, aucun document ne permet de savoir s'il fut au courant de l'épisode central de la vie intime de son neveu. Les conseils que don Giuseppe Flores donne à Piero Maironi dans *Le petit monde d'aujourd'hui* rappellent [2] les pages du *Journal* citées dans le chapitre précédent. Peut-être le véritable don

1. *Il mio primo maestro*, *Minime*, p. 120.
2. *P. m. m.*, p. 69.

Giuseppe avait-il parlé ainsi à son neveu, peut-être Fogazzaro a-t-il simplement deviné quels conseils auraient pu venir de son oncle.

Cette intimité de l'oncle et du neveu n'est-elle pas symbolisée, par delà la mort, au cimetière de Vicence où, sur le sobre monument élevé à la mémoire de don Giuseppe, leurs deux noms sont écrits l'un au-dessus de l'autre ? En haut une croix, puis un buste de don Giuseppe surmonte cette inscription :

O fleur élue de notre sang
Don Giuseppe Fogazzaro
intercède toi
le plus digne
auprès de Dieu
pour ta race
qui, sans tache, s'éteint.

Et plus bas, dans la traverse, ces simples mots, entre deux dates :

Antonio Fogazzaro
Poète
In lumine vitae

Certes, tous les efforts de don Giuseppe, à l'époque où l'âme en même temps que l'esprit du jeune Toni lui était confiée, durent tendre à conduire son neveu à ce repos final *in lumine vitae.*

L'influence de Giacomo Zanella fut peut-être plus littéraire que religieuse, et lorsque son disciple parle de lui, il rappelle surtout le poète et le patriote [1]. Il ne semble pas avoir compris avec sympathie le drame qui assombrit les dernières années de son vieux maître, ce drame fait d'un conflit de tendances chez un homme sincèrement croyant et pieux, qui ne sut concilier science et religion, politique et religion, modernité et tradition,

1. *Giacomo Zanella, Discorso letto in Torino nella Società Filotecnica,* 21 giugno 1889 (*Discorsi,* p. 73-106).
Discorso pronunciato il 9 *settembre* 1893 *inaugurandosi a Vicenza la statua di G. Z.* (*Discorsi,* p. 107-110).
Giacomo Zanella e la sua fama, Nuova Antologia, 1er novembre 1893 (*Discorsi,* p. 111-141).

en resta écrasé, et ne retrouva sa sérénité que dans la campagne baignée par l'Astichello, observant la vie simple de la nature et des hommes du village, et louant Dieu pour sa bonté visible dans la création. Fogazzaro explique le désarroi de son maître comme une faiblesse. Zanella, à son sens, s'était laissé effrayer parce qu'il n'avait pas une conception assez haute de la science.

Mais à l'époque où il guidait le jeune Antonio, il était activement libéral en religion comme en politique et confirmait sur ce point l'influence de don Giuseppe. Esprit ouvert à toutes les curiosités modernes, à tous les ordres de recherches de l'esprit humain, son influence n'eut rien d'étroit ni de contraignant.

Les années d'indifférence religieuse furent pour Fogazzaro ce qu'elles sont pour beaucoup de chrétiens sincères. Elles correspondent à l'éveil d'une vie personnelle qui se manifeste négativement par le rejet de ce qui n'est pas devenu la substance même de l'être intellectuel et spirituel, et positivement par l'éveil d'une vie juvénile à la recherche de plaisirs nouveaux. Les moralistes chrétiens insistent généralement — beaucoup plus que sur le premier — sur le second aspect de cette crise de jeunesse à laquelle bien peu d'êtres échappent ; et ils ont raison dans un certain sens : cette sève qui monte possède une telle force qu'elle renverse tous les obstacles, en particulier les principes de morale religieuse dont on a nourri ces jeunes consciences et par lesquels on espérait les protéger. Les règles de morale entraînées par le courant, entraînent à leur tour les croyances religieuses auxquelles elles étaient accrochées et qui risquent d'être à jamais perdues. Ils ont donc raison, les moralistes chrétiens, de voir ce risque, mais ils ont tort de le voir seul. La crise intellectuelle et spirituelle est parfois entraînée par la crise sensuelle et sentimentale ; mais parfois aussi elle en est indépendante [1]. Si on les confond souvent, c'est par suite de leur coïncidence, de leur origine commune : l'épanouissement de l'être qui prend conscience de soi, qui commence à vivre par soi et qui veut vivre par soi. C'est un désir, mais c'est aussi une nécessité morale : nécessaire intégration des croyances qui ont

1. Voir une confirmation de cette remarque dans le très beau roman, riche d'expérience humaine, de J. Malègue, *Augustin*, Paris, Spes, 1933.

été jusque-là imposées et que doit reconquérir celui qui veut avoir une foi personnelle et éprouvée, celui qui veut mettre une libre unité dans sa vie.

Il semble souvent que cette vie personnelle ne puisse s'établir que par le reniement des principes transmis qui apparaissent comme insuffisants : on aspire à plus et mieux.

On ne manque pas alors d'adresser de vives critiques à l'enseignement religieux qu'on a reçu. Qu'est-ce à dire, sinon qu'un enseignement est toujours insuffisant et défectueux s'il ne provoque une adhésion profonde, directe, vivante ?

Sans doute l'auteur de *Malombra* rappelait-il sa propre expérience quand il faisait dire par don Innocenzo à propos de certaines impressions d'enfance ineffaçables :

A des enfants d'esprit très vif, je ne ferais jamais voir, à l'âge le plus tendre, aucune image de Dieu et des Saints, parce qu'elles peuvent rester profondément, obstinément fixées dans leur imagination au point, dans certains cas, de rendre très difficile le développement d'une foi religieuse élevée. Ce vieillard barbu accolé à l'image de Dieu favorise beaucoup sans qu'ils s'en rendent compte leur rationalisme naissant [1].

Rappelant plus tard ses années d'incroyance, Fogazzaro dit dans ses notes autobiographiques : « Mon catholicisme se transformait et devenait un vague sentiment religieux sans autre foi qu'en Dieu et en l'âme. Il est vrai que de temps à autre j'avais des retours au catholicisme et même de vifs mouvements de dévotion, spécialement dans mes chères églises de Valsolda. Mais ces ferveurs se faisaient toujours plus rares [2]. » Il se plia pendant quelque temps, autant par habitude que par respect et affection pour ses parents, aux formes extérieures du culte, mais bientôt il ne voulut pas laisser dans sa vie cette contradiction, cette hypocrisie, et il abandonna toute pratique. « Les premières fois, dit-il, que j'allais me promener au lieu d'aller à l'église, j'éprouvais une certaine satisfaction, comme si j'avais brisé une lourde chaîne ; j'éprouvais pourtant confusément la

1. *Malombra*, p. 256.
2. G. S., p. 28.

crainte de me tromper. Je l'ai éprouvée en particulier la première fois que je ne fis pas mes Pâques. Je me souviens d'avoir passé des heures de grande agitation intérieure, en me promenant dans le jardin désert du Valentino [1]. » Cette agitation devait s'apaiser et, pendant une dizaine d'années, Fogazzaro n'a plus de vie religieuse réelle, bien que par nécessité familiale il eût après son mariage repris certaines pratiques.

La crise qui termina cette période vide et vaine, se produisit en deux phâses. La première fut une crise spirituelle mais qui se manifesta dans l'ordre littéraire : retour d'anciennes aspirations idéales, désir de faire quelque chose de sa vie, de s'imposer un travail régénérateur, désir de la gloire peut-être, mais d'une gloire méritée par une œuvre de valeur. La deuxième phase devait aboutir à une conversion religieuse qui était fatale : retrouvant, par delà une période légère et superficielle, ses aspirations d'autrefois, Fogazzaro ne pouvait oublier que la pensée religieuse, le sentiment religieux et la pratique religieuse avaient tenu une grande place dans ces aspirations et, tourné désormais tout entier vers les forces les meilleures qu'il avait connues, il devait retrouver sa croyance, et le désir de cette croyance pour commencer. Dix ans plus tard, il fait à Elena le récit de cet événement ; le hasard avait mis entre ses mains *La Philosophie du Credo* de Gratry :

J'étais malade, quand je lus ce livre pour la première fois, il y a dix ans, dans la splendeur triste d'un jour de novembre, assis sur l'herbe dans un repli désert et silencieux des monts Euganéens, à quelques pas de Torreglia. Mes compagnons étaient montés à pied au couvent de Rua. Je ne pouvais pas marcher et je les attendais plongé dans ma lecture. J'étais alors dans une grande tristesse causée en partie par des souffrances physiques, en partie par toutes sortes d'amertumes morales. *Je voulais avoir la foi*, me reposer, me restaurer en Dieu, seule paix sûre, mais souvent je ne pouvais pas. Je commençai à lire plein de désir et d'espoir. J'étais très ému quand je fermai le livre... [2].

Fogazzaro trouvait, dans le livre de Gratry, précisément ce

1. *Note autobiografiche*, G. S., p. 33.
2. Lettre à Elena, 12 octobre 1883, G. S., p. 67.

qui pouvait le satisfaire. Cette forme simple, moderne, sans rien d'obscur dans le mouvement de la pensée, ni de rébarbatif dans le vocabulaire, cet accent entraînant de l'auteur qui s'adresse à un incroyant instruit et cherche à dégager des préjugés courants l'essentiel de la croyance ; cette largeur de vue ; la nécessité pour croire de la pratique du bien et de l'humilité ; la lutte contre l'égoïsme inné dont on ne s'arrache que par le sacrifice ; la primauté de l'amour et de la générosité ; cette vision de vie éternelle tout imprégnée de poésie de l'infini : rien ne pouvait le séduire davantage.

On retrouve des échos de Gratry dans les lettres où le rappel de sa propre conversion cherche à provoquer celle d'Elena. Il explique : « Dieu par un acte de miséricorde éveille dans notre cœur le désir de croire, alors celui qui cède à ce désir du cœur, qui ne s'y oppose pas par l'orgueil de l'esprit, obtient le don de la foi [1]. » Le soir du même jour il écrit encore, insistant sur cette conversion du cœur (et nul doute que ce ne soit là son expérience personnelle) : « Ces feuillages murmurants vous disaient vrai. Vous ne trouverez qu'après la mort cette certitude que vous cherchez, parce que vous cherchez une certitude logique, une certitude de la raison incompatible avec le mystère. C'est au contraire la certitude du cœur qu'il faut chercher. Souvenez-vous que les grands élans, les grandes pensées viennent toujours du cœur. Défiez-vous de la raison humaine en général, de la vôtre en particulier. Et si vous vous souvenez de ce que dit le Christ : « Heureux ceux qui ne voient pas et croient », conformez-vous aussi à ces paroles [2]. »

Conversion toute sentimentale que celle de Fogazzaro. A vrai dire, une conversion relève toujours, dans une certaine mesure, du sentiment. Quelle que soit la part des raisons d'ordre intellectuel, celles-ci ne sont jamais déterminantes. Toujours une conversion est provoquée par une impulsion de l'âme dans laquelle les théologiens reconnaissent une réponse à la grâce de Dieu.

1. Lettre à E., 19 octobre 1883, G. S., p. 67. Cf. GRATRY, *Philosophie du Credo*, p. 6 Dans *Mal.* également, p. 606, don Innocenzo insiste sur la nécessité d'une préparation morale pour arriver à la foi.
2. Lettre à E., 19 octobre 1883, G. S., p. 118.

Est-il nécessaire de rappeler la conversion de Chateaubriand dont Fogazzaro, grand lecteur des *Mémoires d'Outre-Tombe*, avait lu le récit ?

Ma mère... chargea, en mourant, une de mes sœurs de me rappeler à cette religion dans laquelle j'avais été élevé... Quand la lettre me parvint au delà des mers, ma sœur elle-même n'existait plus... Ces deux voix sorties du tombeau, cette mort qui servait d'interprète à la mort, m'ont frappé. Je suis devenu chrétien. Je n'ai point cédé, j'en conviens, à de grandes lumières surnaturelles : ma conviction est sortie du cœur ; j'ai pleuré et j'ai cru [1].

C'est là, pourrait-on dire, le cas extrême de la conversion sentimentale (à supposer que ce fût une conversion). Elle devait en tout cas rester bien extérieure, alors que Fogazzaro sentait son être et sa vie tout entiers engagés dans cette démarche.

Par le sérieux et la profondeur, il se rapproche bien davantage de Manzoni. Si la conversion de Chateaubriand est uniquement sentimentale, celle de Manzoni, par les exigences d'une raison difficile et d'une honnêteté qui n'exclut pas toujours la raideur, semble être surtout intellectuelle. Pourtant c'est bien encore le sentiment qui a déterminé cette conversion, reconstituée dans ses différentes phases avec tant de sympathie compréhensive par Giulio Salvadori [2]. Bien que le critique ait été trop fortement influencé par sa propre histoire intérieure, il n'en a pas moins très justement montré que « cette conversion des trois (Manzoni, sa mère et sa femme) est due à l'amour qu'ils nourrissaient les uns pour les autres et qui leur fit chercher à tous la plénitude de leur propre épanouissement dans l'accord des esprits » [3].

Mais Fogazzaro et Manzoni sont trop différents l'un de l'autre pour qu'un rapprochement puisse être poussé très loin. Il y a entre les deux grands romanciers différence d'esprit et différence de vie. Manzoni, ami de la netteté, des lignes droites et des reliefs fermes, ne peut, dans le cercle des idéologues où

1. *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Biré, II, p. 179.
2. G. Salvadori, *Enrichetta M. Blondel e il Natale del' 33*, Treves, Milano, 1929.
3. Cf. F. Crispolti, *G. S. e la conversione del Manzoni*, *Pègaso*, agosto 1929, p. 230.

vivaient à Paris sa mère et l'ami de celle-ci, Carlo Imbonati, qu'accepter totalement, sans retenue et sans scrupules, l'irréligion que semblaient exiger la noblesse et l'indépendance de la pensée. Puis frappé par la vie religieuse de sa femme, protestante fervente, obligé de prendre une décision pour le baptême — catholique ou protestant — de sa fille, son honnêteté et sa rigueur ne peuvent considérer ces actes comme choses superficielles, et il est ainsi amené à désirer connaître mieux cette religion catholique dans laquelle il est né et qui est celle de son pays. C'est ainsi qu'il arrive à la conversion après laquelle il est attaché au dogme catholique avec autant de rigueur qu'à l'irréligion primitive. Il y a vraiment changement substantiel et radical.

Fogazzaro vit sa jeunesse dans une atmosphère religieuse dont il est imprégné, trop imprégné peut-être pour se rendre un compte exact de la valeur des principes qu'il a acceptés sans les discuter. Il s'en éloigne parce que, au moment où l'être original veut s'affirmer et vivre, il s'aperçoit que la vie religieuse n'avait pas pénétré chez lui profondément ; et lorsque après l'angoisse d'années sans but et sans idéal il sent la nécessité de cette vie religieuse qu'il avait abandonnée, il n'a qu'à intégrer des valeurs déjà connues qui devront surtout pénétrer et pétrir sa vie. En même temps, esprit complexe capable de tout comprendre, de tout accueillir, c'est sans rigidité aucune qu'il passe d'un état à l'autre, et il garde une grande souplesse d'esprit et de cœur.

Dans la bibliothèque de la villa Fogazzaro à San Bastiano, on voit encore ce volume de *La Philosophie du Credo* qui est un émouvant souvenir. Est-ce le poète lui-même qui a placé cette large fleur de pensée entre les pages (118-119) où Gratry cite une partie du discours après la Cène (Saint Jean, XIV, 15-27), soulignant les mots les plus consolants, ceux qui promettent l'amour et la paix dans l'union ? L'interlocuteur supposé ajoute comme seul commentaire ces mots : « *C'est beau* ! » Cette fleur, cette page suffiraient à caractériser la conversion de Fogazzaro à la fois sentimentale et spirituellement profonde. Il a le sens de l'amour de Dieu — amour de Dieu pour les hommes, amour des hommes pour Dieu. « La foi, la foi vivante est véritablement

le sens de Dieu présent dans l'âme par l'amour », dit Gratry dans le premier dialogue [1].

L'absence de démarches intellectuelles dans cette conversion ne doit en aucune façon faire douter de la sincérité de Fogazzaro. Elle est totale. On la saisit dans la nécessité vivement sentie d'une adhésion consciente, volontaire, pleinement libre ; nécessité qui après avoir provoqué son éloignement de la religion provoque son retour, et qui prouve à quel point il est attaché à l'esprit et va contre tout ce qui pourrait diminuer sa part.

D'abord contre tout formalisme. Formalisme considéré en lui-même, dans des gestes vides de sens et auxquels l'être intime reste étranger.

Il est normal qu'un converti à l'amour de Dieu regarde tout formalisme comme un obstacle pour l'esprit et pour l'effusion de l'âme. Il est inapte à découvrir, sous certaines formes extérieures, un confus mais véritable besoin de Dieu et de soumission à la volonté divine. Il faut avoir assisté à une grand-messe à l'église de San Mamette pour comprendre l'impatience de Fogazzaro devant les manifestations bruyantes et mouvementées par lesquelles le peuple fidèle prend part au Sacrifice et qui motivent la forme des communications épiscopales. Il s'agit par exemple de la réglementation d'une confrérie et de sa participation aux offices ; seuls les confrères auront le droit d'élever la voix pendant l'office liturgique, et ils devront le faire avec calme et respect ; quant aux consœurs, elles auront le droit de répondre au chapelet à condition toutefois qu'elles consentent à le faire sans crier. Peut-on s'étonner du désir de Fogazzaro qui aurait voulu que la prédication portât sur des questions plus essentielles à la vie chrétienne ?

Fogazzaro a pour les sacrements — dont la pratique consciente ne saurait être confondue avec aucun formalisme — un respect qui ne consiste pas à les rejeter loin des yeux, mais à les montrer agissant au plus profond des âmes. Car ce sont bien les âmes qui comptent, et c'est pourquoi il est si durement hostile à tout ce qui ne répond pas à son idéal spirituel dans l'intérieur du catholicisme. Il a été plus sévère pour les croyants

1. Gratry, *op. cit.*, p. 20.

que pour les incroyants et on a vu parfois dans cette attitude une sorte de déloyauté et plus tard une vengeance. Il ne faisait qu'obéir à un sentiment d'hostilité contre ce qui lui semblait être une trahison de la vérité chrétienne. Il avait la conviction qu'un prêtre qui n'est pas un saint manque à sa vocation. S'appuyant sur la tradition rosminienne qu'il avait appris à aimer et à respecter dans sa famille et surtout auprès de son oncle don Giuseppe, il fut toujours censeur sévère des défauts et des vices du clergé.

On le voit très profondément choqué par le manque total de charité chez tant de prêtres du Dieu d'amour. Don Innocenzo ne va pas souvent chez le comte d'Ormengo qui n'aime pas beaucoup les prêtres :

— Qu'importe ? Moi non plus je ne les aime pas les prêtres, vous savez !

— Ah ! s'écria Steinegge en lui tendant les bras comme si le curé lui avait donné une nouvelle plus joyeuse que vraisemblable.

— Ne vous scandalisez pas, Mademoiselle, continua celui-ci en s'adressant à Edith. Je parle des Italiens. En Italie les prêtres... pas tous non, mais beaucoup, et les jeunes, en particulier, sont une triste espèce, ignorants, fanatiques, ministres de haine...

— Cela signifie qu'on l'a semée cette haine, dit sévèrement Edith tandis que Steinegge exprimait sa joie par gestes.

— On l'a semée, on la sème, répondit don Innocenzo, et elle croît autour de tous, je veux dire autour de nous tous qui portons cet habit ; et chaque jour des âmes se perdent [1] !

Il est choqué par la vie matérielle et grossière de certains prêtres qui enseignent pourtant la supériorité de la vie spirituelle. Tels les prêtres de *Daniele Cortis* qui, sous prétexte de zèle, se livrent aux plus vulgaires commérages et à la délation.

Il est choqué par l'obséquiosité devant les riches de ceux qui devraient avoir l'esprit de pauvreté ; par la lâcheté devant les oppresseurs et leurs alliés, les « austriacanti », de ceux qui devraient donner l'exemple de la plus grande indépendance et de la plus grande liberté d'esprit — la liberté des enfants de Dieu. Obséquiosité et lâcheté qui s'étalent chez certains prêtres du *Petit monde d'autrefois*.

1. *Malombra*, p. 258.

Il a toujours désiré une réforme ecclésiastique, bien avant d'être mêlé au courant moderniste (les romans cités sont de 1881, 1885 et 1896), simplement parce qu'il avait le sens du spirituel.

Les valeurs spirituelles dans les rapports humains sont pour lui plus réelles, plus efficaces que tout le visible et tout le tangible : valeur de la charité agissante, valeur de la prière, valeur du sacrifice, valeur de la mort comme sacrifice suprême, rapports entre les morts et les vivants non pas comme les comprennent les spirites, mais conformément au dogme catholique de la communion des saints.

Sa première œuvre, la nouvelle en vers intitulée *Miranda*, n'a pas d'autre signification. Miranda a été oubliée par celui que dans son cœur elle considère comme son fiancé et qui, parce qu'il est poète pense qu'il doit *vivre*, c'est-à-dire rechercher les passions et la gloire. Elle se tait sur cette douleur qui la consume et qui devient plus poignante lorsque, dans un volume de vers acheté en cachette, elle découvre qu'Enrico est devenu athée et jouisseur. Et comme l'amour donne plus qu'il ne cherche à recevoir, elle offre à Dieu sa vie — déjà bien ébranlée — pour sauver l'âme d'Enrico. Le jour où celui-ci revient et lui demande pardon, elle pardonne et meurt.

Ce récit est écrit sous la forme du *Journal*, celui d'Enrico, celui de Miranda, encadrés par un prologue et par un épilogue, et il est possible de suivre l'action d'une âme sur l'autre par le seul intermédiaire de la prière et du sacrifice, jusqu'au moment où faisant presque le même rêve Miranda comprend qu'Enrico revient, et Enrico se sent vaincu par l'amour fidèle de la jeune fille [1].

Ce poème n'est pas seulement une idylle. L'intention du poète fut expressément d'illustrer la possibilité d'un rapport spirituel entre deux âmes et d'un rachat de l'une par l'autre. Dans la préface, un peu maniérée et artificielle, il explique l'origine de sa nouvelle. « Croyez-vous qu'une âme puisse agir di-

1. Rapprocher : *Libro d'Enrico, ultime note, VI, Poesie*, p. 63, et *Libro di Miranda, XII, Poesie*, p. 81. *Libro d'E., ult. n., XI, Poesie*, p. 66, et *Libro di M., LIII, Poesie*, p. 111. *Libro d'E., ult. n., XV, Poesie*, p. 69, et *Libro di M., LXIX, Poesie*, p. 123.

rectement sur une autre âme, sans la parole, sans le regard, et sans artifices magnétiques ? » lui demande un jour une jeune femme. « Certainement », répond-il, et ce récit en est la preuve [1].

Cette action des âmes est très explicitement marquée dans *Petit monde d'autrefois*. Luisa essaie avec Gilardoni de faire parler l'esprit d'Ombretta, sa petite fille morte, au moyen d'une table tournante. Après une expérience qui n'a pas réussi elle s'en va désemparée par cet aveu de Gilardoni : on ne peut pas avoir de certitude au sujet de l'esprit qui parle. Luisa a perdu tout réconfort, ce qui lui restait de sa fille lui manque tout à coup ; en passant devant le cimetière elle jette un adieu étouffé vers la tombe de Maria, la douce Ombretta, et puis s'accoude au parapet, regarde le lac, cette eau qui a tué Maria, et elle pense à mourir. Son vieil oncle lui semble, depuis la mort de la petite fille, plongé dans une apathie sénile, il suffirait que quelqu'un s'occupât de le soigner physiquement, il n'a pas besoin d'elle. Et l'eau semble monter d'une main. Et Franco, son mari? Il pleurerait quelque temps, puis il se consolerait, il pourrait même être plus heureux : et l'eau monte encore. A ce moment même Franco, à Turin, ayant entendu le son des orgues, était entré à l'église San Francesco di Paola et s'était mis à prier, il avait pensé à la guerre proche, puis l'image de Luisa passant dans son esprit, « il se mit à penser à elle, à prier pour elle avec une intense ferveur. Alors, là-bas, sur le parvis d'Oria, elle sentit que la tentation s'affaiblissait, s'effaçait, elle voulut la rappeler, en vain... l'eau redescendait... Elle s'éloigna du parapet et monta d'un pas lent à la maison [2] ».

Tout le drame causé par la mort d'Ombretta consiste précisément en ceci que Luisa ne pense qu'au petit cadavre enterré dans le cimetière d'Oria et voudrait croire à une matérialisation d'esprit dans la table du professeur Gilardoni, et que Franco pense religieusement à l'âme de sa fille, ce qui lui est un réconfort.

Je sais, écrit-il à sa femme, que ma douce Marie vit avec Dieu, j'ai l'espoir d'aller un jour avec d'autres âmes qui me sont chères,

1. *Miranda*, préface à la première édition, *Poesie*, p. 14.
2. *P. m. a.*, p. 495.

là où elle est. Si elle m'apparaissait spontanément, si, sans l'avoir appelée, j'entendais le son de sa voix vivante et vraie, peut-être ne pourrais-je pas supporter une joie si grande ; mais l'appeler, la contraindre à venir, jamais. Cela me répugne, c'est contraire au sentiment de vénération que j'ai pour un être tellement plus près de Dieu que moi. Moi aussi, Luisa, je parle à notre trésor chaque jour, je lui parle de moi, et aussi de toi, sachant qu'elle nous voit, qu'elle nous aime, qu'elle pourra beaucoup encore en cette vie sur nous [1].

C'est encore cette action spirituelle qui domine toute la fin du *Petit monde d'aujourd'hui.* Elisa, la femme de Piero Maironi, depuis que dans l'asile d'aliénés elle a retrouvé la raison et compris ce qu'on disait autour d'elle de la conduite de Piero, n'a cessé de prier pour lui, délivrée sans doute de toute jalousie humaine, mais désireuse de sauver son mari d'un naufrage moral et religieux. A cette prière et cette offrande totale de soi correspond la conversion de Piero que don Giuseppe a pu annoncer à la mourante ; celle-ci s'éteint paisiblement, « et, à don Giuseppe qui le regardait, le visage de Piero apparut transfiguré, non par la douleur, mais par une énergie spirituelle surhumaine, lumineuse et muette » [2].

La mort de donna Fedele n'a pas d'autre signification que celle d'un sacrifice destiné à communiquer à d'autres âmes une énergie spirituelle. « Elle avait offert sa propre vie pour que deux âmes qui s'étaient éloignées de Dieu revinssent à Lui ; pour que Lelia sortît saine et sauve d'une aventure périlleuse [3] ». Et elle meurt « ayant terminé selon la foi de ses pères et l'esprit de l'Évangile sa bienfaisante journée, tenu la promesse faite en priant au lit de mort de Marcello, atteint le but de l'offrande suprême » [4].

Fogazzaro a très fortement le sens du mystère, et il pense que ce qui se voit est inférieur à ce qui ne se voit pas, ce qui s'entend à ce qui ne s'entend pas, ce qui se touche à ce qui ne se touche pas. De même qu'il percevait la vie invisible circulant dans toute la nature, de même ici il s'incline devant la vie invi-

1. *P. m. a.*, p. 486.
2. *P. m. m.*, p. 396.
3. *Leila*, p. 517.
4. *Ibid.*, p. 638.

sible qui circule entre les âmes et crée les véritables liens qui les unissent entre elles et les unissent à Dieu.

*
* *

Il est des mots dont l'emploi est particulièrement délicat : l'usage — la mode souvent — ont enrichi leur sens par des adjonctions, des prolongements, des transpositions ; mais cette richesse apparente arrive à masquer le sens originel. C'est le cas pour le mot *mystique*, et ainsi s'expliquent les malentendus créés par l'application inexacte qu'on en fait à Fogazzaro. Tout le monde a prétendu qu'il était mystique [1], avec une intention de louange ou de blâme, pour voir dans ce caractère la source de ses élans généreux ou la cause de ses déficiences artistiques : il est difficile de découvrir un simple article où le mot ne se trouve pas. Mais combien parmi ceux qui l'ont prononcé ou écrit ont réfléchi à son contenu véritable ? Pour la plupart, sans doute, les critiques répondraient que d'après le sens courant du terme, ils entendent par « mysticisme » l'attachement à un idéal de vie religieuse. Appliqué à Fogazzaro, ce « sens courant » va nettement à l'encontre du sens réel et substantiel du mot, et voilà qui est grave. Le premier, il a commis cette erreur, il aime à parler de son mysticisme. Dans une lettre adressée à Giulio Salvadori, ayant à préciser sa position vis-à-vis du spiritisme, il dit ceci : « J'ai toujours été un spiritualiste ardent et, depuis mon enfance, j'ai éprouvé une forte inclination pour le mysticisme ; il y en a des traces, je crois, dans tout ce que j'ai publié. Il est donc naturel que je n'aie jamais ri des croyances spirites. Elles ne contredisaient pas en substance ma foi religieuse, et elles répondent aux plus intimes tendances de mon âme [2]. » Spiritualisme, mysticisme, spiritisme, il lui semble que ces mots sont sinon interchangeables, du moins très proches par le sens. Il accepte en bloc et sans plus de distinctions tout ce qui s'oppose au pur matérialisme, il voit une parenté entre tout ce qui parle d'esprit.

1. Cf. Ferruccio Piggioli, *L'opera letteraria d'un mistico, Antonio Fogazzaro*, Paravia, 1930.
2. 23 octobre 1882, G. S., p. 87-88.

Sa foi religieuse en l'existence de l'âme n'est pas contredite « en substance » par la croyance en différents modes d'existence des esprits séparés du corps terrestre. L'étude des rapports possibles entre les vivants et les esprits des morts répond à sa tendance au « mysticisme ». Il recouvre sous ce mot ce qu'il y a de mystérieux en dehors des corps visibles, dans le monde, dans la nature, dans l'être même des choses.

Enfant, il tombe à genoux devant un très beau paysage ; l'admiration a provoqué une sorte d'adoration pour la cause invisible de cette beauté. C'est à des épisodes de ce genre qu'il pense lorsqu'il signale en lui-même une forte inclination au mysticisme.

Les confusions qui s'établissent entre toute forme d'occultisme et le mysticisme, malgré la différence essentielle qui sépare les deux ordres de faits, sont fréquentes. Il s'agit de deux plans différents qui ne se rencontrent en aucun point, mais certaines analogies suffisent pour que des esprits superficiels prennent l'un pour l'autre.

La mystique n'a rien de commun avec l'occultisme ni avec aucun ésotérisme, pas plus que la religion avec le spiritisme ; ce sont choses d'ordre absolument différent, les unes dans le plan empirique où l'on prétend découvrir des données accessibles aux sens sur le prolongement de nos expériences actuelles, l'autre dans le plan d'un monde inaccessible à la curiosité et à l'expérimentation des sens, où l'on ne pénètre que par une conversion du dedans et par une transformation spirituelle de l'être moral : en sorte que loin d'attendre ici des constatations soi-disant objectives à la manière des *initiés*, il faudra dire : le mystique cesserait de croire à la mystique dans la mesure où on prétendrait la ramener à des preuves ou à des réalités de ce genre [1].

Non seulement aucun rapport n'est possible entre spiritisme et mystique, mais encore ils s'excluent.

Il est vrai que la lettre citée est de 1882, elle manifeste une

1. Maurice Blondel, *Le problème de la mystique*, Cahiers de la Nouvelle Journée, n° 3, Bloud et Gay, 1925 p. 8.

M. Blondel préfère parler de la *mystique* pour éviter précisément les confusions auxquelles pourrait prêter le mot *mysticisme*, tellement alourdi de sens adjacents. Il est vrai qu'aujourd'hui le même sort a été fait à l'expression *la mystique*.

confusion entre des notions que Fogazzaro distinguera par la suite. Dans *Petit monde d'autrefois*, quatorze ans plus tard, il opposera les essais spirites de Luisa à la foi respectueuse de Franco en l'immortalité de l'âme dans une perspective chrétienne. Sur ce point en particulier sa pensée a su se dégager ; il a libéré l'idée de mysticisme de toute attache avec le spiritisme. Peut-être dans ses dernières années a-t-il lu avec prédilection les mystiques, mais il n'est pas devenu mystique pour autant.



Si la confusion entre mysticisme et occultisme est assez facile à dénoncer, il en est de plus subtiles.

Nous n'entrerons pas dans le détail des discussions qui ne cessent de mettre aux prises les théologiens sur ces questions délicates. Savoir si la préférence doit être donnée à la voie ascétique ou à la voie mystique ; savoir si l'une est le long chemin indispensable pour aboutir à l'autre ou si elles s'opposent par leurs méthodes et leurs buts ; savoir doser ce qui est de la contemplation acquise ou de la contemplation infuse ; savoir si la contemplation mystique est anormale ou si elle rentre au contraire dans la voie normale de la sainteté : toutes ces questions sont passionnantes, mais n'importent pas à notre propos.

Précisons pourtant ceci. Si l'on admet la terminologie classique qui appelle *ascétique* l'état de l'âme qui se dépouille de tout le créé par un effort personnel, et *mystique* l'état de l'âme qui par une grâce toute spéciale, et sous laquelle elle reste passive, est admise à la contemplation divine, il faut néanmoins reconnaître que d'une part l'effort d'ascétisme requiert l'aide de la grâce qu'on appellera commune, et que, d'autre part, si l'état mystique ne peut être acquis en aucune façon par un effort de l'âme elle-même, il nécessite pourtant une préparation d'où l'activité personnelle ne saurait être exclue. Il y a donc toujours la part de Dieu qui, dans son action, échappe aux filets de l'analyse humaine. Si, en étudiant des états d'âme qui se présentent à nos investigations, nous envisageons seulement le point de vue humain, cela n'implique pas, au contraire, une négation de l'action divine.

Partant des constatations précédentes, deux remarques s'imposent. Le mystique ne peut se concevoir sans détachement total du créé et par conséquent sans ascèse. Le domaine du mystique dépasse infiniment celui de l'ascèse, et l'ascèse peut être un obstacle à l'élan mystique en maintenant le regard de l'âme fixé sur elle-même au lieu de le plonger en Dieu.

Sur le premier point les mystiques sont d'accord pour affirmer qu'il y a opposition irréductible entre l'amour parfait de Dieu et l'attachement aux choses. L'âme qui cherche Dieu et ne renonce pourtant pas à tout ce qui n'est pas Lui, n'arrivera pas au face à face mystique. La dispersion sensible est repoussée « non seulement parce qu'elle éloigne de Dieu mais parce qu'elle-même n'est pas Dieu... Subtile découverte, dès lors, par delà la tentation et le péché proprement dit de ce qui plus encore nous éloigne de Dieu : l'attache à quoi que ce soit qui émane du monde. [1] » Saint Jean de la Croix dit lui-même : « L'amour, c'est travailler à se dépouiller et à se dénuder pour Dieu de tout ce qui n'est pas Dieu [2]. »

Il ne s'ensuit pas que le mysticisme fleurisse seulement chez les cénobites. Une certaine organisation de vie peut lui être favorable, mais il est essentiellement un élan d'amour de l'âme dépouillée qui se plonge en Dieu et qui peut ensuite, et qui doit ensuite, retrouver, avec un regard et un esprit purifiés et renouvelés, les créatures qui ne lui sont plus un obstacle.

> Si les choses de quelque nature qu'elles soient, dit Tauler, sont un obstacle, c'est parce qu'elles te déforment avec elles, par l'esprit de propriété. Si tu étais libre d'images et de tout (esprit d') attachement, tu pourrais alors posséder un royaume, sans que cela te nuisît en rien. Sois donc sans esprit de propriété et sans images et tu pourras posséder tout ce dont tu as besoin [3].

Or Fogazzaro reste invinciblement attaché au créé, au créé le plus délicat, il est vrai, le plus éloigné du créé matériel et grossier : ce qui l'empêche de voir à quel point il y est attaché. Il

1. Baruzi, *op. cit.*, p. 444.
2. *Subida*, l. II, c. iv (E. C., t. I, p. 114). Cf. Baruzi, p. 465.
3. *Sermons* de Tauler, éditions de la Vie Spirituelle, 1927, *S. pour le dimanche avant la Septuagésime*, t. I, p. 211-212.

met Dieu dans les choses et croit avoir ainsi le droit de s'y complaire. Nous avons vu qu'il justifie son amour pour Elena en faisant d'elle la *Diletta* qui servira d'intermédiaire entre Dieu et lui ; il appelle la vision de jouissances futures et ce sont des formes créées, humaines, qu'il projette dans l'au-delà. Il s'obstine à voir dans la créature qu'il aime et dans son propre amour la condition de son salut sans comprendre qu' « il y a plus d'indécence et d'impureté en une âme qui, pour aller à Dieu, porte en soi le moindre appétit d'une chose du monde, qu'il n'y en aurait en une âme chargée de toutes les laides et fâcheuses tentations et ténèbres qui se peuvent dire, pourvu du moins que sa volonté rationnelle ne consentît à les admettre » [1].

Quand il fait effort pour renoncer à l'imagination de formes humaines, il a encore besoin d'images sensibles : il est transporté parce qu'il a lu dans un livre de l'abbé Bougaud que « saint Vincent de Paul vit l'âme de saint François de Sales descendre du ciel sous la forme d'un globe de feu, pendant que l'âme de sainte Chantal s'élevait elle-même de terre comme un second globe enflammé, puis les deux globes s'approchèrent l'un de l'autre et s'unirent en sorte que bientôt on ne vit plus qu'une seule flamme qui se perdit dans le ciel » [2].

Il n'est peut-être pas exagéré de dire qu'il espère de l'autre vie moins la contemplation de Dieu que celle d'Elena. Aussi est-ce avec un étonnement désolé qu'il lit dans *l'Imitation* une pensée transcrite aussitôt dans son cahier de confessions : « Aujourd'hui *l'Imitation* est vraiment bien sévère : « Ne pense pas à toi ni pour le temps ni pour l'éternité. » Eh bien ! le Seigneur n'exigera pas tant, mais cela est beau pourtant, cela est grand, cela nous apprend combien nous sommes imparfaits. Ah ! mon cœur demande chaque jour des compensations éternelles [3]. » Peut-être appellerait-il volontiers mystique ce désir de « compensations éternelles », conçues d'une façon un peu enfantine, comme une projection dans l'au-delà des impossibles bonheurs terrestres : négation même de toute mystique.

1. Saint Jean de la Croix, *Aphorismes*, cf. Baruzi, p. 444.
2. *Quaderno di confessioni*, 7 dicembre 1885, G. S., p. 176.
3. *Ibid.*, 12 dicembre 1886, G. S., p. 183.

Cet impossible détachement du créé a-t-il été chez Fogazzaro la condition de son génie poétique ? Saint Jean de la Croix, saint François d'Assise, qui ont réalisé ce détachement, sont poètes eux aussi. De même que saint François avait pu dire : « Mon Dieu et toutes les choses », Jean de la Croix adhère finalement à l'univers. « Ce n'est pas assez de dire qu'il a chanté et analysé la rencontre de Dieu et de l'âme seuls. Ce sont les choses elles-mêmes, d'abord rejetées par la négation de la nuit, qui se réabsorbent dans l'âme, sont découvertes en Dieu et sont aimées passionnément en leur grandeur [1]. » Ne disons pas qu'un poète ne peut pas être mystique ni un mystique poète, mais bien plutôt que l'expérience mystique ne peut pas coïncider avec l'expérience poétique. « Plus ils réaliseront l'idée du poète en soi, plus ils s'éloigneront de l'idée du mystique en soi... Le poète dont l'activité proprement poétique s'identifierait avec l'activité proprement mystique violerait l'ordre du monde, impossible boiteux qui marcherait droit [2]. » Supposons un poète qui ne chanterait que l'amour de Dieu. « Soit avant, soit après ses expériences proprement poétiques, il peut aimer Dieu, s'unir à lui et même d'une manière tout à fait mystique. Son poème, plus il sera beau, moins il sera un acte d'amour au sens rigoureux de ce mot [3]. »

Fogazzaro n'a échoué ni en voulant faire de deux activités incompatibles une seule, ni parce que « son idéal mystique vécu à travers une lutte sans trêve a nui à sa création artistique [4] ». Mais l'impossible détachement, qui fait de lui le contraire d'un mystique, l'a retenu aussi, généralement, loin des réalisations poétiques parfaites.

*
* *

Toute vie mystique exige détachement et renoncement, mais ne s'y limite pas. Il ne s'agit pas seulement de dépouillement, mais de transformation.

1. J. Baruzi, *op. cit.*, p. 665, 708.
2. Henri Bremond, *Prière et Poésie*, Paris, Grasset, 1926, p. 209.
3. *Ibid.*, p. 123, note.
4. Piggioli, *op. cit.*, p. 77.

Les méthodes qui exigent une domination de notre vie charnelle mais n'atteignent pas notre représentation elle-même, nous peuvent donner une discipline. Elles ne nous conduisent pas à une nouvelle intuition du monde. L'ascétisme nous propose de partir de notre vie présente comme d'un donné : par une lutte contre notre être corrompu, édifier un ordre là où il y avait rébellion. Mais nous ne nous dépassons pas nous-mêmes ainsi ; c'est toujours ce monde que nous posons ; et, si intense que soit notre vertu, nulle vie d'union ne nous est promise [1].

Ce qu'on a appelé mysticisme chez Fogazzaro, c'est le besoin de dépassement que l'on découvre à travers toute son œuvre. Il s'exprime encore et surtout dans ses papiers intimes, et souvent avec un accent pathétique. Mais ce désir le fixe sur lui-même par une méthode d'ascétisme toute négative.

Il sentait la nécessité d'un renoncement sous la forme d'une discipline à s'imposer. Voici un programme de vie, tracé vers 1880 :

Action. Travail aussi intense que possible. Ne passer aucun moment dans l'oisiveté, sinon les heures consacrées au repos. Ne pas agir pour ce qui apparaît mais pour ce qui est. Réduire le sommeil au temps nécessaire : 7 heures. Ordonner le travail, ne pas l'éparpiller.

Pensée. Toujours unie à Dieu dans sa racine, prête à chasser impureté, obscurité, envie, ressentiment, rancœur, impatience. Prière. Présence de Dieu. La mort — offrande de soi, acte de repentir — examen du soir.

Parole. Taire ses propres louanges, ses complaisances intimes. Ne pas juger, ne pas censurer, ne jamais mentir [2].

On lit plus tard :

4 décembre 1892. Impatiences, jugements acerbes en moi-même sur les personnes, mouvement de cupidité vers la louange, vers certains mets, même vers l'argent.

6 janvier 1893... Je suis encore trop sensuel pour le repos, la crainte du froid, les aliments, la boisson... [3].

Sensualité, paresse, amour de l'argent, du confort et du luxe,

1. Baruzi, *op. cit.*, p. 399.
2. G. S., p. 104.
3. *Ibid.*, p. 241.

lui semblaient devoir être pourchassés et il demandait à Dieu de l'aider dans cette tâche. Il aurait voulu que tout cela se détachât de lui pour le laisser libre — sans penser que la vraie liberté s'acquiert par le détachement non pas tant de ses manières d'être que de soi-même, de cet amour de soi si intelligemment subtil, qu'il sait se loger où on ne l'aperçoit pas.

La prière de Fogazzaro, telle que nous la saisissons, est très révélatrice, elle manifeste continuellement un effort d'ascétisme qui se limite à lui-même :

Je t'offre, Seigneur, toute douleur physique, toute humiliation morale (comme pénitence et réparation d'une) noire ingratitude [1].

Oh ! Seigneur, j'accepte ces moments d'expiation [2].

Je pense à la tombe déserte dans laquelle reposera et se corrompra mon corps. Oh ! Seigneur, Seigneur, sauvez mon âme. Et toi, âme insensée, comprends [3].

Oh ! Seigneur, non, non, je sens que ce ne serait pas le bonheur [4].

J'offre à Dieu toute amertume. J'éprouve pourtant une grande difficulté à éliminer de mon cœur les récompenses terrestres ; dans cet acte même d'offrande, je le comprends, j'espère me rendre Dieu favorable pour une récompense terrestre. C'est mal. Pensons aux splendeurs de l'avenir, à la superbe paix de la conscience [5].

Oh ! Seigneur, donnez-moi l'autre vie et l'amour [6].

Qu'exprime cette prière ? Un sentiment de culpabilité accepté avec humiliation et besoin d'expiation ; un désir de bonheur terrestre (qui est puissant contre la tentation) et qui subtilement s'insinue dans l'attitude humble du repentant ; la force des sentiments de crainte et d'espoir à la pensée de la vie future ; un appel lancé vers Dieu dans la peur d'un châtiment éternel ; la frayeur suscitée par l'image du cadavre qui se corrompt.

Il s'agit bien là d'une attitude religieuse, car il faut déjà une sorte d'héroïsme pour reconnaître sa faiblesse et vouloir la do-

1. *Giornale*, primavera 1883, G. S., p. 105.
2. *Id.*, 4 marzo, G. S., p. 106.
3. *Id.*, 9 marzo, *ibid.*
4. *Id.*, 10 marzo, *ibid.*
5. *Id.*, 5 aprile, G. S., p. 107.
6. *Id.*, 20 giugno, G. S., p. 108.

miner, mais il n'y a aucune trace de mysticisme. « Il (le mystique) ne souffre pas de ses peines, il ne jouit pas de ses joies comme s'il était occupé de soi, non de l'unique Ami ; et, en Lui seul, il rayonne d'une compassion active avec toute l'humanité agonisante jusqu'à la fin des temps [1]. » Rien de semblable dans l'âme dont nous avons relevé quelques prières, et qui est occupée avant tout d'elle-même.

Du Cahier de confessions nous avons des fragments écrits entre 1885 et 1887. Depuis deux ans déjà, Fogazzaro est intimement uni à Elena, sa prière ne le sépare pas d'elle, il dit *nous*.

Seigneur, soyez avec nous. Notre Père, préparez-nous notre maison dans le Royaume. A nous et à tous ceux qui nous sont chers. Et que notre secret resplendisse là-haut [2].

Oh ! Seigneur, tiens toujours *ta parole* devant les yeux de mon esprit, ta parole vivante [3].

Je prie, j'aime, je demande pardon et j'espère... Oh ! Seigneur, *cor mundum et spiritum rectum* [4].

Un mois après avoir relevé la parole de l'*Imitation* qui lui a semblé dure et qu'il a dû méditer entre temps, Fogazzaro écrit :

Je baise l'anneau de l'espérance. Au Paradis ! Pourtant souvenons-nous que nous devons chercher Dieu au Paradis. Il faut dire cela avec une volonté ferme, il faut maintenir le cœur avec un frein de fer. Seigneur, Seigneur, ayez pitié de vos enfants qui veulent vous être fidèles, qui veulent vous seul [5].

Explications et commentaire révèlent au prix de quel effort il arrive à donner à Dieu la première place au Paradis !

D'autres extraits du *Journal* d'une période postérieure, de 1890 à 1894, marquent un progrès spirituel, un essai de compréhension plus juste de l'aspiration vers Dieu, mais l'attitude

1. M. Blondel, *Problème de la mystique*, *op. cit.*, p. 62.
2. *Quaderno di confessioni*, 29 août 1885, G. S., p. 174.
3. *Ibid.*, 3 juin 1886, G. S., p. 178. C'est Elena qui est appelée : une parole du Seigneur.
4. *Ibid.*, 25 septembre 1886, G. S., p. 182.
5. *Ibid.*, 3 janvier 1887, G. S., p. 184.

fondamentale reste néanmoins la même. Fogazzaro se reproche ses faiblesses et écrit :

C.M.C.I.N.D.E.S.R.I.I.V.N. Seigneur, ne nous abandonne pas, nous croyons en toi, nous voulons faire ta sainte volonté, nous espérons en toi, dans ta miséricorde infinie. Sainte Marie, intercède pour nous [1].

Ma prière intense à 8 heures du matin est que Dieu nous purifie dans le passé, dans le présent, dans l'avenir [2].

Cor mundum crea in nobis Domine et spiritum rectum innova in v. n. Seigneur, auquel nous croyons et que nous sentons, écoute la prière que nous élevons ensemble vers Toi. Détache notre cœur des choses terrestres, fais que notre cœur aspire à Toi dans toutes ses voies. Sois sanctifié en nous et ne souffre pas qu'aucun sentiment indigne se mêle jamais à l'amour qui nous unit à Toi et qui unit nos âmes. Prépare en nous la future beauté qui dépasse tout ce que nous imaginons, mais fais que nous aspirions avant tout à Ta gloire, à Ta beauté, à l'accomplissement de Ta volonté. Donne-nous, oh ! Seigneur, la joie immense de voir Ta lumière réfléchie dans les âmes qui nous sont chères et dans nos familles. *Cor mundum crea in nobis, Domine et spiritum rectum innova in visceribus nostris* [3].

Effort tenace, certes, pour arriver à chercher Dieu d'abord, mais aussi désir de cette « future beauté qui dépasse tout ce que nous imaginons ».

La lutte terrestre n'est pas pour autant terminée.

Je sors avec l'aide de Dieu miséricordieux d'une période d'obscurcissement de l'esprit, comme de ténèbres dans lesquels j'ai été sans trêve combattu, saisi et tiré vers le bas par les ennemis de mon âme [4].

L'essentiel de cette prière est encore le retour sur soi-même, le gémissement sur ses faiblesses, le désir de se purifier. Or nous savons que « le mouvement mystique ne surgira pas si nous l'entravons par un regard acharné sur nous-même... Il nous faut d'abord ne nous point voir, les hommes sont serfs de leur faiblesse présente parce qu'ils la considèrent comme une sorte

1, *Giornale intimo*, 24 février 1890, G. S., p. 234.
2. *Ibid.*, 10 mai, G. S., p. 235.
3. *Ibid.*, 13 juin 1890, 8 heures du matin, G. S., p. 235-236.
4. *Ibid.*, 10 octobre 1892, G. S., p. 238.

d'être qu'ils doivent vaincre »[1]. On voudrait pouvoir lui dire avec les mots de Bérulle : « Il faut premièrement regarder Dieu et non pas soi-même, et ne point opérer par ce regard et recherche de soi-même, mais par le regard pur de Dieu[2]. »

Et comme il arrive lorsque l'ascèse se limite à l'ascèse, il y a des abandons et des chutes qui viennent rompre la chaîne des bons propos. On lit dans le *Journal*, à la date du 18 mars 1894, après des années de travail sur lui-même, et à la fin de cette période pendant laquelle l'effort d'ascension et de purification est le plus soutenu et semble être le plus effectif, ces lignes qui le rejettent dans un état qu'on aurait pu croire dépassé depuis longtemps :

Hier la paix était en moi, aujourd'hui c'est la tempête. A tout instant se lèvent dans mon cœur des rêves de bonheur terrestre ; il vaut mieux n'en pas parler, combattre en silence, m'arracher de l'âme ces images, les jeter dans l'infini où elles fleuriront. Oui, oui, assez, assez. C.M.C.i.N.D.[3].

Etre purifié, être guéri de toute souillure, cette ardente prière empruntée au psalmiste, trouve dans le *Journal*, les lettres, l'œuvre, une autre expression caractéristique avec la phrase évangélique : *Volo mundare*, qui est comme une réponse réconfortante à l'appel lancé vers Dieu. Non pas pourtant réponse unique et définitive.

Déjà elle figurait dans le Journal intime à la date du 3 mars 1883 : « J'ouvre et je trouve l'edelweiss en Marc, I, 41. C'est la guérison du lépreux : *Jesus autem misertus ejus extendit manum suam et tangens eum ait illi : Volo mundare.* Oh ! sublime espérance[4] ! » Cette espérance c'est de pouvoir se purifier du péché comme le marquent les paroles écrites le lendemain : « 4 mars. Ezéchiel, 34, 16: (Retour au bien). Comme il est doux le moment où l'âme, s'éloignant de la faute, recommence à espérer en Dieu et à l'aimer[5] ! »

1. Baruzi, *op. cit.*, p. 401.
2. Pierre de Bérulle, *Œuvres*, p. 1245, cité par H. Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux...*, t. III, p. 29.
3. *Giornale intimo*, 18 mars 1894, G. S., p. 245.
4. *Ibid.*, p. 105.
5. *Ibid.*, p. 105-106.

Fogazzaro grand lecteur de la Bible, la lisait moins pour elle que pour lui. Il l'ouvrait au hasard souvent et s'emparait d'une formule isolée du contexte, la développait et la prolongeait à son propre usage, et la dotait d'un sens riche pour lui de suggestions mais parfois très éloigné du sens véritable [1]. Dans le texte d'Ezéchiel dont il donne la référence, Dieu va prendre lui-même la direction du troupeau et en écarter les éléments mauvais :

> Je chercherai celle (la brebis) qui était perdue,
> je ramènerai celle qui était égarée,
> je panserai celle qui est blessée,
> et je fortifierai celle qui est malade ;
> mais celle qui est grasse et celle qui est forte je les détruirai ;
> je les paîtrai avec justice [2].

Fogazzaro n'a retenu de ce texte que la douceur de la promesse divine pour la brebis égarée et blessée. Là encore, et c'est pourquoi nous avons ouvert cette parenthèse, nous voyons, dans cette recherche d'un conseil et d'un encouragement, le regard du poète fixé sur lui-même, dans un désir de perfection qui est très beau, mais qui exclut l'élan mystique.

Le *Volo mundare* s'est incrusté dans l'esprit de Fogazzaro. Il se retrouve dix ans plus tard dans une lettre à Elena, du 8 juillet 1893 :

> *Volo mundare.* Les saintes paroles sont toujours dans ma pensée et je les entends à deux voix [3].

Et la même année il note dans son journal :

> 30 novembre 1893 (San Bastiano). J'ai lu ce matin l'évangile d'hier : *Volo mundare.* Bien des fois la douce parole que je porte dans mon cœur y retentit non comme opératrice de miracle, mais comme purificatrice, mais comme un ordre, comme une impulsion à ma volonté... Pénitence, prière, humilité, bonnes œuvres, ne restez pas de vains désirs de mon âme [4].

1. V. *infra*, p. 436.
2. Traduction Crampon, p. 1285.
3. G. S., p. 254.
4. *Ibid.*, p. 243-244.

Il était pourtant passé comme un grand souffle d'amour de Dieu, mais qui n'emportait que des velléités et laissait l'âme devant sa misère.

6 novembre 1893 (Montegalda). Lu l'Evangile. Lu, relu avec une grande avidité de la Parole de Vie Eternelle, divine Parole, claire comme la lumière, toute vivante d'Amour et de Sagesse. On pense que si le Christ passait maintenant sur la route et nous appelait, on laisserait tout pour le suivre. On devrait penser que le Christ passe vraiment et nous appelle. Pourquoi n'avons-nous pas la force de tout laisser pour Lui ? Misère de notre âme [1].

L'idée du passage du Christ, l'ensemble de ces méditations, et l'éloignement définitif d'Elena, trouvèrent leur expression poétique dans les vers intitulés *Vision* [2], publiés en 1895. Le poète rêve que son père mort entre dans sa chambre, lui dit : « Lève-toi, le Christ passe », et disparaît. Hâtivement il s'habille et se jette dans la rue. Toute une foule court ; il demande : « Où est le Christ ? », on répond : « Là, en avant », et il distingue ceux qui s'élancent vers le Christ, et aussi ceux qui des fenêtres regardent et ricanent. Devant lui apparaît le visage de la Bien-Aimée, elle lui dit : « Moi aussi je veux avec toi aller au Christ ». Il lui saisit la main et bientôt c'est elle qui l'entraîne. Les uns après les autres ceux qui courent voient le Christ. Tout à coup *Elle* le voit et continue à entraîner le poète qui ne voit pas encore, qui plusieurs fois tombe, se relève, tombe encore, pleure, puis se sent soulevé par une volonté puissante qui le relève et les sépare ; il peut marcher seul et *Elle* marche seule devant lui. Enfin il voit le Christ qui parle d'abord à tous, et dont la voix ensuite parvient à chacun comme parlant à lui seul. Le poète entend : Sers Dieu et humilie-toi. Avec cette intelligence qui n'est pas à toi cherche la beauté dans les choses ; pénètre dans les cœurs humains et fais-les connaître à la foule. Retrouve la pureté et de nouveau tu entendras la voix des choses, redis ce que tu entends et puis gémis et te prosterne devant Dieu qui sait.

1. *Giornale intimo*, G. S., p. 243.
2. *Poesie*, p. 343.

Mon cœur se tut, j'ouvris les yeux et sans
Bien savoir ce que je disais, je suppliai :
Domine, si vis, potes me mundare.
Le Seigneur n'était plus là et la voix basse
De celle qui priait à côté de moi
Timidement murmura : « *Volo, mundare* ».

Ce poème est une rapide transposition symbolique de la vie religieuse du poète. Son père fut pour lui un exemple. Par sa conversion il s'éloigne des sceptiques et des jouisseurs. Il rencontre Elena qui lui demande de la mener au Christ; par la suite, plus forte, elle marche la première et l'entraîne ; ils comprennent plus tard la nécessité de la séparation, et la grâce divine leur donne la force de l'accomplir, ce qui produit chez lui comme une seconde conversion reposant toute sur le sentiment de ses fautes innombrables. Sa mission de poète et de romancier est sanctionnée par la volonté du Christ. Il termine sur une demande de purification, alors que persiste une présence invisible et priante. La contradiction entre cette présence et la séparation précédemment acceptée confirme qu'il s'agit là du rappel d'un fait vécu et de paroles prononcées. L'intention du poète de clore par elles son poème l'a empêché de voir que la ligne montante qu'il voulait tracer s'achève en une courbe descendante. Dans le plan de l'ascétisme, ces mots : *volo mundare*, peuvent être un point d'aboutissement, dans le plan mystique ils pourraient être tout au plus un point de départ.

Ainsi Fogazzaro ne semble pas avoir connu cet élan d'amour, par lequel l'âme se jette en Dieu abandonnant tout le créé, dont Tauler a si magnifiquement parlé. L'âme seule en face de Dieu seul : état qui permet de reprendre ensuite d'un regard purifié, tout l'univers en Dieu — tout l'univers et donc toute l'humanité. Au sujet de Giovanni Selva non porté par nature à l'amour de

1. *Poesie*, p. 351.

Tacque il mio cor, apersi gli occhi e senza
Pensar che mi dicessi, supplicai :
Domine, si vis, potes me mundare.
Il Signor più non v'era e la sommessa
Voce di lei che mi pregava accanto
Timida mormorò : « Volo, mundare ».

ses semblables, le romancier prétend qu'aimer les hommes en Dieu est une attitude purement théorique ; il faut aimer Dieu dans chaque homme, ce qui nous conduit à aimer vraiment et concrètement nos frères. De son point de vue pratique il avait peut-être raison, mais du point de vue mystique c'est le contraire qui est vrai. Oublier toutes les créatures, se plonger en Dieu, et là les retrouver toutes mais avec un esprit nouveau.

Après 1900, il arrive à Fogazzaro de citer les mystiques et sans doute les lisait-il. Il est certain qu'au moment où il écrivait *Le Saint*, il se trouva entraîné dans un courant d'idées [1] et de vie religieuses qui lui donnèrent le désir de connaître la plus authentique pensée chrétienne. Il était bien loin désormais de mêler mysticisme et occultisme. Dans la lettre-préface qui accompagne un de ses essais dramatiques de 1903, il s'exprime ainsi : « Un jour je lui parlai de Ruysbroek que j'étais en train de lire... Elle ne connaissait pas Ruysbroek ni d'autres grands mystiques dont je lui parlai : Saint Jean de la Croix, Mme Guyon [2]. »

Et la même année dans une lettre à un jeune homme il cite sa « chère Mme Guyon » [3].

Il eût été précieux de pouvoir suivre à ce moment-là, dans son journal intime, la prière de Fogazzaro, peut-être eût-elle marqué un effort de dégagement de soi-même. Une lettre de cette même année le suggère, dans laquelle il explique qu'après une période d'intimes souffrances et d'abattement, il reçoit tout à coup le sens de la paternité de Dieu.

Peut-être pour la première fois dans ma longue vie, regardez quel cœur lent ! J'ai senti dans mon cœur précisément une affinité entre mon affection pour mon père terrestre et mon affection pour mon père Céleste. Et puis mon esprit y a réfléchi. Je me suis dit que l'amour filial nous a été donné pour nous servir de guide et d'exemple dans la pratique du plus grand amour. Je me suis dit... qu'en aimant mon père je n'ai jamais pensé à moi, qu'il n'aurait jamais pu me venir

1. *L'Hymne à la Vérité* est de 1902. Cf. *infra*, p. 176-180.
2. *Il ritratto mascherato*, *Scene*, p. 69-70.
3. 8 janvier 1903, G. S., p. 371.

à l'esprit de désirer une récompense de mon amour... et que c'était là précisément la façon d'aimer Dieu [1].

A plus de soixante ans — « quel cœur lent », en effet — il commence à comprendre ce qu'est l'amour de Dieu.

Il est une chose pourtant qu'il ne semble pas avoir saisie, que, malgré la lecture de saint Jean de la Croix et de Madame Guyon, il n'a pas comprise encore, c'est que dans l'état mystique ce ne sont pas les visions, les images, les phénomènes sensibles, tribut de la faiblesse humaine, qui comptent.

Pour tous ces dons extraordinaires, il me semble qu'il y a deux règles importantes à observer, faute desquelles les plus grands dons de Dieu même se tournent en illusion. La première de ces règles est de croire qu'un état de pure et nue foi est plus parfait que l'attachement à ces lumières et à ces dons... La seconde règle, qui n'est qu'une suite de la première, est de n'avoir jamais aucun égard aux lumières et aux dons qu'on croit recevoir, *et d'aller toujours par le non voir*, comme parle le bienheureux Jean de la Croix [2].

Mais Fogazzaro ne saurait concevoir l'absence du sensible. La vie de Benedetto est tout entière dominée par sa vision [3] dont l'auteur, il est vrai, s'est bien gardé d'affirmer comme de nier l'authenticité. Pendant sa *Nuit de tempêtes* [4], le Saint, seul sur la montagne, prie, lutte contre les tentations, et croit entendre des paroles, sentir des présences. Tout est à la fois artificiel et trouble. Diverses réminiscences mal jointes enlèvent toute spontanéité au personnage, et l'on se sent très loin de la pure clarté des mystiques.

On éprouve aussi une sorte de malaise croissant à la lecture du poème *La Mère et le Disciple* [5], daté de Pâques 1909. L'élan s'arrête avant le but, l'aspiration aux choses de Dieu ne sait pas dépasser une conception étroitement humaine.

1. Lettre à T. G. S., 22 juillet 1903,, G. S., p. 374-375.
2. Fénelon, *Lettre à une religieuse*, *Œuvres*, éd. Lebel, t. XXVI. *Corresp.*, t. V, Paris, 1827, p. 391-392, cf. Baruzi, *op. cit.*, p. 367. Cf. Mme Guyon, *Vie*... et *Justifications*... Baruzi, p. 450 et suiv.
3. *P. m. m.*, chap. vii.
4. *Santo*, chap. iii.
5. *Poesie*, p. 471.

Le poème porte en épigraphe la phrase évangélique :

Deinde dicit discipulo : ecce mater tua.
Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua.
Evangile de saint Jean, XIX, 27.)

Après la douceur des deux premières strophes, où la nature sympathisante exprime elle-même la souffrance de la Mère douloureuse et silencieuse, on est déconcerté par l'attente que le poète suppose chez elle : elle attend Jean, mais plus encore Jésus. D'autres l'ont vu, ressuscité, elle ne l'a pas vu encore. D'où viendra-t-il ? D'ici, du côté du Temple ? non. De là, du côté du lac ? oui, et elle tend les bras : matérialisation pénible. Les auteurs spirituels ont souvent exprimé cette idée que le Christ après sa mort a été vu par ses disciples mais non par sa mère, car elle n'avait pas besoin de cette apparition sensible. Mais voici que Jean survenu proclame solennellement qu'elle est la privilégiée. Le poète semble comprendre la supériorité de Marie sans vision, mais il est un peu choquant que le disciple, heureux d'avoir vu le Christ, parle ainsi à la mère, désolée de ne l'avoir pas vu. Il y a dans toute cette partie, ponctuée par les mots : *Dice lo Spirito Santo*, un rythme qui n'est pas sans grandeur, mais qui s'accorde mal avec l'image de l'apôtre, telle qu'elle est présentée. Bienheureuse es-tu, dit Jean, car c'est à qui aime moins que se montre Jésus sous sa forme humaine.

... Bienheureuse dans les pleurs,
Tu vois Celui qui fut conçu du Saint-Esprit,
Divin, présent
Dans l'air, dans la lumière du soleil, dans les ténèbres
Dans ton cœur, dans le mien,
En tout ce qui vit, en tout ce qui sent,
Où que s'arrêtent tes yeux pensifs,
Dans tout ce que tu touches [1].

1. *Poesie*, p. 473.

...Beata nel pianto,
Tu vedi il Concetto di Spirito Santo,
Divino, presente
Nell'aer, nel lume del Sol, nelle tenebre,

(Il y a ici une sorte de commentaire du mot de saint Jean de la Croix : « En cette possession l'âme sent que toutes les choses lui sont Dieu. »)

L'Esprit Saint pourtant continue à parler et prophétise : il y aura dans l'avenir des gens qui ne croiront pas au Christ ressuscité parce qu'ils ne l'auront pas vu ; bienheureux ceux qui croiront comme sa mère sans l'avoir vu. Ainsi il s'agissait d'une variation sur le thème évangélique : « Heureux ceux qui n'ont pas vu et qui ont cru. » La dernière strophe nous laisse retomber tout à fait : Marie sent sur son visage la caresse d'un souffle doux et léger [1]. L'Esprit l'a déclarée bienheureuse parce qu'elle ne reçoit pas de manifestation sensible, et aussitôt lui en envoie une, détruisant ainsi cette supériorité. Entre une apparition et un souffle quelle différence ! dirait Fogazzaro. Là encore le poète amenuise le sensible et le prend ainsi réduit pour du spirituel.

Fogazzaro ne fut pas un mystique, mais il fut un grand chrétien.

Nel cuor tuo, nel mio,
In tutto che vive, in tutto che sente,
Dovunque pensosi arresti gli occhi,
In tutto che tocchi,

1. Y a-t-il ici une réminiscence biblique ? Cf. I *Rois*, XIX. 11, sv. Elie va dans la montagne car Yahweh va passer. Il y eut un vent violent, mais Yahweh n'était pas dans le vent... Il y eut un tremblement de terre, mais Yahweh n'était pas dans le tremblement... Il y eut un feu, mais Yahweh n'était pas dans le feu.... Il y eut alors un murmure doux et léger : c'était Dieu.

TROISIÈME PARTIE

FOGAZZARO PARMI LES HOMMES

FOGAZZARO PARMI LES HOMMES

Fra gli uomini, poeta ! — Va parmi les hommes, poète ! — s'écrie Antonio Fogazzaro, terminant sur ces mots *Novissima Verba,* le dernier poème du recueil *Valsolda.* Il doit quitter sa chère Valsolda, il se sent retenu par « l'esprit surhumain » qui l'habite et qui s'est donné à lui, il revoit tous ses lieux de prédilection, mais il s'arrache à cette volupté et va parmi les hommes.

Parmi les hommes ! Vers le fracas d'une lointaine
bataille, à travers les ténèbres désertes
je vais pensif, en armes. Là où l'on se bat, ma place
est marquée. Pour toute foi noble
qui affranchit de la fange
pour tout amour fort, pour toute colère
qui s'enflamme à cette foi, soldat, en avant [1] !

C'est que sa vie intérieure et la représentation de l'univers sur laquelle elle repose ne limitent pas le poète à lui-même. Bien au contraire, le sentiment de cette vie qui circule dans la nature entière et à laquelle il participe avec tous les êtres, le souci moral de maintenir dans la vie humaine un ordre chrétien, de même que ce lien religieux qui le met au service de Dieu, s'opposent à tout repliement égoïste, à tout isolement.

Le poète s'en va parmi les hommes, et il combat tous les combats de son époque : scientifiques, philosophiques et reli-

1. *Poesie*, p. 207.

Fra gli uomini ! Al fragor d'una lontana
Battaglia vo per tenebre deserte,
Pensoso, in arme. Ove si pugna, un posto
Serbato m'è. Per ogni altera fede
Che più dal fango imperioso affranca,
Per ogni forte amor, per ogni sdegno
Che si accendon da lei, soldato, avanti !

gieux, politiques et sociaux. Car il s'agit bien pour lui d'un combat et non pas d'un travail de penseur ou de savant. Tout ce qui relève du sentiment chez Fogazzaro est absolument personnel et, par là, d'une originalité indéniable. Les idées, au contraire, lui sont toutes venues du dehors. Cela ne veut pas dire qu'il les ait acceptées passivement, au contraire, il les a examinées, méditées, et accueillies dans la mesure où elles s'harmonisaient avec sa représentation de la vie qui restait ouverte à des possibilités non toujours aperçues, mais parfois pressenties. Ces idées se sont trouvées intégrées à sa propre pensée, et il est difficile de parler d'influences décisives. « Tout ce qui est sorti de ma plume est fortement coloré du sang de mon cœur, où les idées lentement, longuement élaborées par la pensée, par l'étude et par la vie, ont pénétré peu à peu, ont fondu dans mes amours, les ont rendues raisonnables et en sont devenues passionnées [1]. » Elles sont entrées à tel point dans sa vie qu'il éprouve le besoin de les répandre et de les prêcher. Il s'en fait l'apôtre, mais son apostolat est tout littéraire car s'il sent en lui le besoin de combattre, il n'est pourtant pas un homme d'action.

Fogazzaro sera Chevalier de l'Esprit Saint. Il adopte l'expression rencontrée dans Heine [2] et qui correspond bien à

1. *G. P. A.*, *Asc. um.*, p. 204.

2. On se souvient de ce poème (dans *Hartzreise*) : pendant une longue veillée sentimentale dans la maison de la forêt, la jeune fille exprime un doute sur la piété du poète : croit-il en Dieu le Père, au Fils et au Saint-Esprit ? Enfant, dit-il, il a cru en Dieu le Père et admiré sa création, nature et humanité ; adolescent, atteint par la souffrance, il a cru au Fils ; homme, maintenant, il croit de tout son cœur au Saint-Esprit qui a fait de grands miracles, qui a brisé la tyrannie, renouvelé le droit primitif par lequel les hommes sont nés égaux, qui est le symbole de la liberté d'esprit.

Tausend Ritter, wohlgewappnet,
Hat der heil'ge Geist erwählt,
Seinen Willen zu erfüllen,
Und er hat sie mutbeseelt.

Ihre teuern Schwerter blitzen,
Ihre guten Banner wehn !
Ei, du möchtest wohl, mein Kindchen,
Solche stolze Ritter sehn ?

Nun, so schau' mich an, mein Kindchen,
Küsse mich und schaue dreist ;
Denn ich selber bin ein solcher
Ritter von dem heil'gen Geist.

son grand amour désintéressé d'une idée à défendre. « Nous aspirons à l'honneur suprême, dit-il dans une conférence sur l'évolutionnisme, d'avoir notre place sur le front des colonnes humaines qui, en combattant, montent vers un radieux avenir, parmi les mille chevaliers de l'Esprit Saint que Henri Heine, vraiment plus proche de nous qu'on ne le croit, décrivait à sa blonde petite bûcheronne étonnée [1]. »

L'expression ne recouvre pas pour les deux poètes la même réalité, mais elle est chez l'un comme chez l'autre le signe d'un grand élan généreux.

Fogazzaro en use avec souplesse et l'adapte aux besoins du moment. Cherchant à harmoniser les théories scientifiques sur l'origine de l'homme avec sa foi chrétienne, il déclare : « Chevaliers de l'esprit, nous ne méprisons pas pour autant le corps [2]. » Il ne s'agit plus de l'Esprit Saint, mais de spiritualistes militants. C'est en ce sens aussi que Matilde Serao lui donne le titre de « chevalier de l'esprit », dans un article qui eut un certain retentissement. Elle y indique la position de Fogazzaro qui tend « à réconcilier toute la richesse de l'idée scientifique moderne avec l'ancien idéal renouvelé de la foi » [3]. Elle marque

Mille chevaliers, bien harnachés,
Ont été choisis par le Saint-Esprit
Pour accomplir sa volonté,
Il les a armés d'un fier courage.

Leurs bonnes épées étincellent,
Leurs bonnes bannières flottent.
N'est-ce pas que tu voudrais bien, ma chère enfant
Voir de ces vaillants chevaliers ?

Eh bien, regarde-moi, ma chère enfant,
Embrasse-moi et regarde moi ;
Car, moi-même, je suis un vaillant
Chevalier du Saint-Esprit.

trad. dans *Œuvres complètes*, éd. Michel Lévy, I, p. 52.

Cf. Lettre à XX..., Norderney, 20 août 1827.

« Je n'écrirai pas un livre mauvais mais lucratif. Je suis le Chevalier du Saint-Esprit. »

Lettre à Campe, Paris, 1er juin 1850.

Heine lui reproche de retarder la publication de ses *Œuvres complètes*, alors que ses idées ayant changé, il ne peut plus maintenant les publier lui-même librement « sans commettre un péché contre le Saint-Esprit ».

1. *Per la bellezza...* (1892), *Asc. um.*, p. 102.
2. *L'origine...* (1893). *Asc. um.*, p. 155.
3. *I Cavalieri dello Spirito*, *Il Mattino*, 8 luglio 1894. Recueilli dans *Sonatine biz-*

la portée de son apostolat, et remarque qu'il est seul en Italie à représenter le renouveau spiritualiste qui, en France surtout, se manifeste dans les lettres. « Je suis fort parce que je suis seul », répond Fogazzaro, empruntant une parole d'Ibsen ; et sans vouloir qu'on le plaigne de sa solitude, il accepte le titre de « chevalier de l'Esprit »[1]. Bientôt il redonnera à l'expression un sens nettement religieux. Dans son roman *Le Saint*, il la réserve pour ce saint moderne dont tant d'âmes sentent le besoin et qui ne pourra être qu'un « libre chevalier de l'Esprit-Saint, non soumis à un uniforme et à une discipline »[2]. Puis revenant à l'idée d'union, il fait dire au Saint, interrogé par ses disciples, qu'il voit dans l'avenir, des catholiques « qui s'armeront un jour chevaliers de l'Esprit Saint, pour la défense de Dieu et de la morale chrétienne, dans le domaine scientifique, artistique, politique et social »[3].

Il ne veut laisser de côté aucune activité humaine car tout se tient et se relie de ce qui regarde l'homme. Aussi peut-on difficilement grouper ses recherches sous des chefs aussi nets que science, philosophie, religion, politique, aucun domaine n'est isolé, pas de cloisons étanches, une grande sève humaine circule de l'un à l'autre, un même intérêt domine les recherches particulières. S'agit-il de l'idée d'évolution ? Elle présente pour Fogazzaro un intérêt scientifique, philosophique, mais aussi religieux et moral. Son attitude religieuse comporte à la fois une philosophie, une étude scientifique des textes, une politique, une réforme. Nous étudierons successivement l'évolutionnisme, les sciences psychiques, le modernisme, les préoccupations politiques et sociales.

zare, p. 98. Matilde Serao adopte définitivement cette expression pour caractériser Fogazzaro et n'en cherchera pas d'autre pour son article nécrologique (Napoli, 8 marzo 1911). Cf. Sebastiano Rumor, *A. F.*, p. 246.

1. *Sonatine...*, p. 114.
2. *Santo*, p. 108.
3. *Id.*, p. 284.

CHAPITRE PREMIER

L'ÉVOLUTIONNISME

« Mon œuvre tout entière trempe par ses racines dans une conception du monde et de la vie, dont mon être est pénétré [1]. » Rien de plus vrai que cette affirmation, de plus exact que le détail même de la formule. On s'étonne souvent de l'accueil fait par Fogazzaro à une thèse considérée comme matérialiste, et pourtant l'évolutionnisme, tel qu'il le comprend, correspond à toutes ses aspirations. Il ne s'agit pour lui ni d'un système scientifique qu'il contrôle en savant ni d'une théorie philosophique intellectuellement construite, mais bien, comme il le dit, « d'une conception... dont (son) être est pénétré ».

Participation de tout l'être à la recherche, adhésion de tout l'être à une conviction à la fois intellectuelle et sentimentale. Position antiscientifique devant un problème scientifique, dira-t-on. Mais pourquoi reprocher à Fogazzaro de n'avoir pas fait ce que précisément il ne voulait pas faire ? Il a très consciemment adopté une position poétique sans vouloir la donner pour scientifique — alors que si souvent les positions dites scientifiques sont commandées par des *a priori* qui n'ont rien à voir avec la science.

Son attitude, dans cette question comme dans beaucoup d'autres, reste très personnelle : il se propose moins de suivre rigoureusement une pensée jusqu'à un aboutissement logique, que de l'adapter à ses exigences profondes. Or ce qu'il veut c'est une vue totale de l'univers, où son essentiel spiritualisme se trouve à l'aise.

Il arrivera ainsi, sans doute, à un ensemble assez confus, mais

1. *G. P. A.*, *Asc. um.*, p. 203.

très révélateur. Aucune rigueur chez Fogazzaro, aucune rigueur positive qui conduit l'esprit dans une direction nettement marquée, mais aucune rigueur exclusive, qui met des œillères et limite et morcelle. C'est vrai pour l'ensemble de sa pensée et très particulièrement pour cette « conception du monde et de la vie » qu'est l'évolutionnisme.

Il est un évolutionniste d'instinct. Le premier à le reconnaître c'est lui-même, et il voudrait qu'un psychologue lui expliquât en toute sérénité, pourquoi, ayant tant de raisons de s'opposer à la thèse proposée, il se sent par elle puissamment attiré. Il y a des éléments d'explication propres à Fogazzaro, mais il y en a aussi de généraux.

L'importance prise par l'idée d'évolution après Darwin est considérable dans toute l'Europe. Les deux ouvrages les plus répandus et les plus discutés : *De l'origine des espèces* et *La descendance de l'homme* sont respectivement de 1859 et 1871, les premières traductions françaises, suivies aussitôt par d'autres en grand nombre, sont, pour le premier, de 1862, pour le second, de 1872. L'influence de Darwin est multipliée par celle de disciples enthousiastes, Haeckel en particulier, le naturaliste allemand, dont le livre *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles* (1868, traduit en français en 1874) a une diffusion considérable surtout parmi les écrivains. L'évolution devient le thème commun de multiples travaux : science, philosophie, sociologie, littérature, critique littéraire et artistique sont évolutionnistes. En 1882, le professeur Canello, à Rome, avait ouvert son cours sur les littératures romanes par deux conférences sur *Littérature et darwinisme.* Giulio Salvadori, qui enregistre avec satisfaction ce fait significatif, affirme : « de cette conception de la vie dérive ou dérivera je ne dis pas la formule mais la direction nouvelle de l'art » [1]. Il proteste vivement contre les paroles de Ruggiero Bonghi que darwinisme et art sont deux mots qui doivent aller chacun de son côté [2]. On sait l'importance que cette idée devait avoir pour un Brunetière qui l'appliqua à toute la littérature. *L'évolution des genres dans l'histoire de la*

1. *Cronaca Bizantina*, 1er septembre 1882, *Nuovo ideale.*
2. *Domenica letteraria*, 22 juillet 1883, *Sempre Darwin.*

littérature (1890) et *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle* (1894) paraissent alors que Fogazzaro fait ses premières conférences sur l'évolutionnisme (1891-1893).

Si cette idée d'évolution a joui d'une telle faveur, c'est en partie parce que chacun de ceux qui l'accueillaient y pouvait adapter sa propre conception de la vie. Les matérialistes étaient par elle confirmés dans leur doctrine, mais aussi certains spiritualistes, moins nombreux il est vrai, l'étaient dans leur foi. Les premiers voyaient le monde se faisant et se développant de lui-même sans intervention d'aucune puissance transcendante, les autres voyaient la manifestation de Dieu dans le mouvement ascendant qu'il avait imprimé à toute la création destinée à s'élever jusqu'à lui. Pour les uns et les autres, leur conception de la vie avait l'estampille de la science.

Il faut dire aussi que les esprits y étaient préparés par la croyance au progrès qui depuis le XVIIIe siècle, et même depuis la fin du XVIIe [1], s'était propagée et enracinée dans les esprits. On ne s'embarrasse pas de savoir si différenciation et sélection impliquent ou non progrès, on a le sentiment que l'évolution est comme un épanouissement et une expression plus savante de l'idée de progrès.

Or, Fogazzaro baignait dans cette idée si confuse qu'elle répondait pour chaque esprit à une conception particulière. Il s'en était imprégné en lisant les vers de Victor Hugo aussi bien que la prose de Paolo Lioy.

Son adolescence s'est nourrie des *Contemplations* ; avec joie il y trouvait l'idée d'ascension dans l'échelle des êtres : l'homme intermédiaire entre deux séries d'êtres qui forment l'ensemble de la création, les êtres matériels et les êtres incorporels.

> Comme sur le versant d'un mont prodigieux,
> Vaste mêlée au bruit confus, du fond de l'ombre,
> Tu vois monter à toi la création sombre.
> Le rocher est plus loin, l'animal est plus près ;
> Comme le faîte altier et vivant, tu parais !
> . . . .

1. Cf. Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne* (1680-1715), Paris, Boivin, 1935, v. II, p. 116-118.

Crois-tu que cette vie énorme, remplissant
De souffles le feuillage et de lueurs la tête,
Qui va du roc à l'arbre et de l'arbre à la bête,
Et de la pierre à toi monte insensiblement,
S'arrête sur l'abîme à l'homme escarpement ?
Non, elle continue invincible, admirable,
Entre dans l'invisible et dans l'impondérable
Y disparaît pour toi, chair vile, emplit l'azur
. . . .
Et dans les profondeurs s'évanouit en Dieu [1].

Il s'était nourri de ces lectures et retenait cette conviction que l'humanité, malgré le mal et la souffrance, est sûre d'aller vers le Bien. Certes il ne suivait pas son poète jusqu'à la métempsychose, et c'est avec un frémissement d'horreur qu'il devait lire un vers comme celui-ci :

Ce mulet fut sultan, ce cloporte était femme [2].

Pourtant avec sa facilité à s'enchanter d'expressions qu'il enrichissait d'un sens personnel, il pouvait s'écrier :

Torture de l'esprit que la matière tient [3] !

en pensant à *la vita incarcerata nelle cose*, mais destinée à s'en dégager pour se spiritualiser.

Par sa façon très particulière de comprendre la nature, de sentir l'âme et la vie des choses, il était tout préparé à accepter une théorie qui apparentait les différents règnes, et il faut ajouter que cette théorie à son tour confirma son sens de la nature.

Lorsque nous, poètes spiritualistes, écoutons les voix mystérieuses des choses et sentons une vie obscure, des germes et des traces de tristesses et de joies presque humaines dans les vents, dans les flots, dans les forêts, dans les eaux courantes, dans les formes délicates des fleurs, dans les lignes expressives des rochers, dans les cimes des

1. *Ce que dit la bouche d'Ombre* (*Cont.* VI, XXVI), v. 130-134, 140 sv. Cf. *Voyage de nuit* (*Cont.* VI, XIX), *Spes* (*Cont.* VI, XXI).
2. *Ibid.*, v. 592.
3. *Ibid.*, v. 590.

montagnes pensives, vous nous dites quelquefois que nous sommes des rêveurs, et c'est vrai, mais comme tous les rêves, le nôtre aussi a son origine dans la réalité. Notre sympathie pour la nature, si elle n'est pas une rhétorique mal apprise, révèle de vraies affinités entre l'homme et les choses, une étroite parenté dont la science retrouve peu à peu les documents alors que nous, depuis si longtemps, nous la sentons dans notre cœur [1].

C'est encore ce qu'il explique à Joseph Le Conte en lui dédiant son livre consacré à une doctrine qu'il a « d'abord aimée par instinct de poète » : « Dans l'unité originaire de la Vie, dans son développement varié de forme en forme, selon une énergie opérante dans toute la Nature, il me semblait deviner le secret de la passion qui m'a toujours fait rechercher et sentir dans les choses une âme obscure qui parle à la mienne [2]. »

Est-ce un apport scientifique que celui de Paolo Lioy ? Les œuvres de Lioy sont peut-être plus d'un poète que d'un savant. Dans son gros volume *La Vita nell'Universo* [3], les références les plus fréquentes renvoient le lecteur à Dante. Mais sans doute est-ce précisément ce caractère poétique plus que sa valeur scientifique qui attira l'enthousiasme de Fogazzaro. « Il y a bien longtemps, riche d'intelligence et de science, tu as splendidement exprimé des idées très voisines de celles que j'ai toujours portées obscures et confuses dans mon cœur. Tu les as exprimées dans un livre que j'ai dévoré avec passion et que je garde là où je l'ai lu, en Valsolda [4]. » Déjà en 1894 le public était au courant de cette admiration ; la confidence en avait été faite

1. *Per la bellezza di un'idea*, *Asc. um.*, p. 99.

2. *Asc.*, *Proemio*, p. XXIII.

Il est curieux de constater comme des tempéraments différents réagissent différemment aux mêmes idées. La croyance à l'évolution accentue la tendresse de Fogazzaro pour la nature avec laquelle il se sent une parenté dans le sens exact du terme. Pour Giulio Salvadori, au contraire, l'homme, ayant dépassé un stade inférieur, ne doit en aucune façon y revenir. L'homme doit être « combattant et dominateur..., le sentiment que l'on pourrait dire diffus de la nature, est signe et effet de maladie... Le sentiment de la nature prévaut dans l'art quand s'affaiblit le sentiment humain ; l'homme disparaît, se noie dans le tourbillon des choses. L'art antique, l'art des forts déborde de sentiment humain ; notre art, art de malades ou de convalescents, est tout imprégné de sentiment de la nature ». (*Nuovo ideale*, *Cronaca Bizantina*, 1er septembre 1882.)

3. Paolo Lioy, *La Vita nell'Universo*, Venezia, tip. del Commercio, 1859.

4. Lettre à P. Lioy, 29 avril 1891. Cf. P. Nardi, *A. F.*, 2e éd., p. 282, note.

à Ugo Ojetti qui l'avait immédiatement répétée comme le voulait son métier [1].

C'est la confirmation d'une influence facile à deviner, car Fogazzaro a emprunté plus d'une idée à son aîné vicentin. Il a lu *La Vita nell'Universo* en Valsolda, peut-être vers 1870 lors de ce séjour de convalescence qui lui fut si salutaire spirituellement. Le livre avait paru en 1859 — date de l'*Origine des espèces* — et avait certainement fait du bruit dans cette petite ville de Vicence, si fière de ses célébrités. Est-ce à dix-sept ans que Fogazzaro fit cette lecture passionnée d'un livre plein de poésie, mais parfois aussi bien aride ? c'est peu probable. En tout cas ce fut certainement avant 1872 car la conférence *De l'avenir du roman en Italie* en porte des traces très directes, et peut-être même est-ce dans le livre de Lioy que Fogazzaro trouva l'idée de sa conférence [2].

Par la suite on rencontrera d'autres idées communes à l'un et à l'autre : l'idée de l'existence d'âmes dans toutes les planètes des différents soleils ; l'idée de la supériorité de la femme et de son action spirituelle ; des remarques sur l'humour ; l'idée du progrès surtout (« Dans le premier acte divin, nous avons la loi de la Création, dans le second la loi du progrès de l'humanité », dit Paolo Lioy) ; c'est enfin l'importance de la Vie, « vent qui souffle partout » [3].

L'idée de la vie circulant dans l'univers, l'idée du progrès sont, pour Fogazzaro, de caractère religieux. Le Progrès qui fut pour beaucoup un dogme antireligieux était pour lui d'ordre moral et spirituel. Le progrès c'est l'*omnia traham ad meipsum* ; c'est la réalisation du christianisme [4]. A la base de son adhésion à l'évolutionnisme est le souci d'un perfectionnement moral, le devoir de monter et le besoin de se dépasser. Sur la tablette intérieure de son bureau de Velo, là où il inscrivait — un peu puérilement — les dates importantes de sa vie intérieure, relevons ces mots : « Médité pour la plus grande gloire de Dieu l'idée de l'évolution — septembre 1889 [5]. »

1. Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, 1895.
2. V. P. Lioy, *Vita...*, p. 444, 445, et Fogazzaro, *Dell'avv...*, p. 25, 26, 27.
3. P. Lioy, *Vita...*, p. 128.
4. *Pro libertate, Asc. um.*, p. 171.
5. G. S., p. 196.

Lorsque les livres de Darwin arrivent jusqu'à Fogazzaro dans leur traduction française, il est prêt à les accueillir, malgré l'allure matérialiste du mouvement qui en effraie d'autres. Zanella, si désireux de concilier science et religion, recule épouvanté et abandonne la science pour ne pas abandonner la religion ; Fogazzaro, au contraire, se tient fermement attaché à une hypothèse dont il aperçoit la fécondité, dont il pressent un accord possible avec ses croyances.

Car ce n'est pas l'évolution elle-même comme hypothèse scientifique que Fogazzaro cherchera à défendre et à propager (il ne se sent pas compétent pour cela), mais c'est l'idée que l'évolutionnisme ne contredit pas le dogme catholique et qu'il ouvre au contraire des perspectives merveilleuses à la pensée chrétienne qui cherche la gloire de Dieu.

Déjà en 1883 il écrivait à Elena, à propos de Gratry : « Ce que Gratry dit de la création de l'homme ne m'a pas plu à moi non plus... J'ai toujours un peu penché vers la théorie darwinienne qui n'est pas du tout irréligieuse. Darwin croyait fermement à la création. » Remarquons le *toujours* qui marque à quel point cette tendance était chez lui instinctive, et le *un peu* qui montre peut-être sa prudence vis-à-vis d'Elena mais aussi sa loyauté : il n'a pas encore cherché suffisamment pour pouvoir affirmer son adhésion totale.

Il a expliqué dans une de ses conférences son enthousiasme pour « l'hypothèse de l'Evolution non pas méditée dans les livres de ses fauteurs, mais entrevue dans les diatribes de ses adversaires » ; il croyait apercevoir la grandeur d'une telle hypothèse, présentée pourtant par un matérialisme qu'il avait toujours haï ; il sentait confusément qu'il n'y avait pas antagonisme entre l'idée transformiste et son plus cher idéal ; « mais, ajoute-t-il, il m'était amer de ne pas savoir justifier par des arguments valables mon sentiment ». Aucune aide ne lui venait des livres de Darwin. « Certes je n'y trouvais pas l'athéisme mais là, et plus encore dans ses lettres personnelles, l'auteur me semblait trop incertain devant les conséquences religieuses et philosophiques de sa théorie [1]. »

1. *Per la bellezza...*, *Asc.*, p. 103, 104.

Cette « incertitude » relevée dans les réponses du savant était-elle intentionnelle ? Darwin, dit Paolo Lioy, répondait toujours aux lettres qu'il recevait, mais il évitait les discussions et plus particulièrement quand elles touchaient à la métaphysique. « A des savants hollandais et allemands qui insistaient en lui demandant des réponses sur des problèmes religieux, il répondit qu'il était très occupé, très malade, et qu'il n'avait ni assez de loisir ni assez de santé pour s'aventurer dans des bourbiers [1]. » Mais pour Fogazzaro, c'était ce *bourbier* qui importait, il sentait qu'on pouvait et qu'on devait en sortir.

Souvent il me semblait sentir au fond de moi-même le ferment de la diverse vie intérieure dont est sortie, pas à pas, l'humanité ; un ferment qui a d'étranges et impétueuses marées, qui monte parfois bruyamment jusqu'au cœur avec mille avides et sinistres clameurs bestiales, et puis, dompté ou satisfait, en redescend, laissant un silence triste. Souvent il me semblait, dans les fugitives ardeurs de l'esprit, sentir inquiet, en moi, le germe d'une forme future, répondant mieux au désir indistinct de sensations et de sentiments supérieurs, insaisissables, qui si souvent nous tourmente et que la musique exalte [2].

La théorie de l'évolution apparaissait à Fogazzaro comme l'explication de son être et de sa vie. Les luttes entre la chair et l'esprit représentaient, dans chaque homme venu en ce monde, la loi même de la vie, une phase et une image de la lutte qui était l'histoire du monde. Son propre attachement aux choses était le poids de la matière inerte dont l'esprit peu à peu devait se dégager, son besoin de dépassement était la preuve qu'il suivait la bonne direction, voulue par Dieu ; et en même temps la parenté que l'Evolution établissait entre lui et les choses rendait raison de son attachement.

Dans cet état d'attente d'une justification qu'il était incapable d'apporter lui-même, mais dont il était sûr qu'elle viendrait un jour [3], imaginons l'éblouissement, la pleine satisfac-

1. Paolo Lioy, *Linneo, Darwin, Agassiz nella Vita Intima*, Milano, Treves, 1904, p. 140.
2. *Per la bellezza...*, *Asc. um*, p. 104.
3. Dans *G. Zanella*, *Discorsi*, p. 104, en janvier 1889, F. disait seulement en parlant

tion, à la fois sereine et jubilante, que produisit chez lui la lecture du livre de l'Américain Joseph Le Conte : *L'évolution et ses rapports avec la pensée religieuse.* C'était à Vicence en septembre 1889, et la date est importante dans l'histoire de sa pensée et de sa vie. Non pas une révélation, non pas une illumination soudaine capable de changer le cours d'une vie, mais l'épanouissement, la maturation de tout ce qu'il portait confusément en lui. Ce fut un moment à la fois de joie intellectuelle et de profonde émotion.

La fidèle et constante voix intérieure n'avait pas menti, non seulement il n'y avait pas antagonisme entre Evolution et Création, mais l'image du Créateur s'approchait et s'agrandissait prodigieusement dans mon esprit ; j'en éprouvais un respect nouveau et aussi un étonnement semblable à celui que l'on éprouve en s'approchant d'un télescope, en découvrant tout à coup dans le miroir, proche, énorme, l'astre que peu auparavant on a regardé à l'œil nu dans le ciel [1].

Pour le poète, la vie mystérieuse des choses, qu'il saisit parce qu'il est poète, s'enrichit aussitôt :

Les dernières clartés du soir s'éteignirent dans mon cabinet de travail avant que j'eusse terminé ma lecture. J'abandonnai le livre et me mis à la fenêtre qui regarde d'en haut les plaines s'étendant entre les Alpes et la mer. Dans l'émotion religieuse de cette heure, contemplant l'orient obscur et profond, écoutant les infinis murmures et chuchotements de la nuit qui semblaient de basses paroles vivantes pleines du même sentiment religieux, j'ai éprouvé mon plus grand réconfort comme artiste, et j'ai aussi senti le devoir de rendre témoignage à la Vérité infinie de sa divine lumière [2].

Il lui faut donc faire participer les autres à cette vérité. Il a parfaitement conscience de son infériorité scientifique, et ne cherche pas à faire œuvre de savant. Il le pense, il le dit et il le répète. Plus tard il l'affirmera encore avec une humilité se-

de la question : « On peut considérer plus paisiblement que lui la théorie de l'évolution », mais ne s'engageait pas dans une affirmation ; tandis qu'en 1893, dans : *G. Z. e la sua fama* (*Discorsi*, p. 138) il lui reproche son opposition à l'évolutionnisme.

1. *Per la bellezza...*, *Asc. um.*, p. 105.

2. *Per la bellezza...*, *Asc. um.*, p. 105. Cf. *G. P. A.*, p. 209.

reine : « C'est une campagne que je mène depuis sept ans contre le préjugé religieux et le préjugé sentimental... Naturellement n'étant pas un savant je n'opère pas dans la sphère de la haute culture, j'opère dans la sphère de la culture moyenne qui est vaste [1]. » Il voudrait que quelqu'un de plus autorisé que lui défendît la même cause. « Ma foi dans la conception que j'ai de Dieu et de l'univers est très forte, très profonde. Malheureusement c'est la foi de quelqu'un qui eut une sorte de vision, en est tout rempli et tout frémissant, mais n'a pas de connaissances suffisantes pour vérifier son *credo* scientifiquement, ni assez de génie pour lui construire une solide base philosophique. Invoquons quelqu'un qui ait ma foi et non mes déficiences [2]. »

Néanmoins pour défendre sa position il fallait qu'il s'informât et il se mit au travail. Il dira bien avec ce même grand besoin de sincérité qu'on retrouve dans son journal : « Ces copieuses citations peuvent faire croire que j'ai médité et étudié des ouvrages que j'ai au contraire seulement consultés *ad hoc*, et beaucoup d'entre elles, suggérées par ceux qui les avaient utilisées avant moi, je les ai seulement vérifiées », mais cette confession faite à Mgr Bonomelli [3] n'empêche pas qu'il ait sérieusement étudié ce dont il voulait parler, et sa bibliothèque de Vicence possède encore la plupart des ouvrages qu'il cite. Le besoin d'avouer son infériorité s'explique par la suite de la lettre. Fogazzaro éprouve devant les félicitations de Mgr Bonomelli une joie qui le remplit de crainte : cette joie pourrait n'être pas un sentiment bon, elle pourrait lui faire oublier « la réelle pauvreté » de son esprit. C'est pourquoi il éprouve le besoin de s'humilier en insistant sur ce qui lui manque.

Dès le 15 septembre, il confie à Elena son désir d'écrire « une modeste notice » sur le livre de Le Conte ; le 18, il lui parle de ses lectures sur l'évolution ; en décembre, la forme de l'essai se précise. Mais ce n'est qu'au début de 1891 qu'il réalise son projet. C'est une communication à l'*Istituto veneto di scienze e*

1. Lettre à Luigi Luzzati, 15 octobre 1899, G. S., p. 318.
2. Lettre à D. Pietro Stoppani, 10 juin 1899, G. S., p. 317.
3. Lettre à Mgr Bonomelli, 4 mai 1891. G. S., p. 211-212.

lettere qu'il lit le 22 février sous le titre: *Au sujet d'un récent rapprochement entre les théories de saint Augustin et celles de Darwin sur la création.*

Remarquons que son activité de propagandiste se concentre sur deux périodes. Pendant la première, de 1891 à 1893, après *Saint Augustin et Darwin*, il donne deux conférences : *Pour la beauté d'une idée* (à l'Ateneo veneto, 2 mai 1892), *L'origine de l'homme et le sentiment religieux* (discours lu le 2 mars 1893 à Rome, à la société pour l'instruction de la femme, en présence de la reine), puis il publie *Pro Libertate* (lettre ouverte au Directeur du *Nuovo Risorgimento*, 1893). Après une interruption de plusieurs années, par ailleurs fécondes puisqu'elles virent la publication du *Petit monde d'autrefois*, d'un grand nombre de nouvelles et de poésies, Fogazzaro, de nouveau, reprend la question sous un autre angle, l'élargit et en montre les résonances profondes et les richesses insoupçonnées. Il donne trois conférences : *Le grand Poète de l'avenir* (à Paris, salle des Mathurins, le 8 mars 1898), *Le progrès en relation avec le bonheur* (à Rome dans la grande salle du collège romain, en présence de la reine, le 31 mars 1898), *Science et Douleur* (à l'Istituto veneto, le 22 mai 1898). L'année suivante il réunit le tout en un volume pour lequel il écrit une *Introduction* où il ramasse l'essentiel de ses idées sur l'évolution.

Le premier essai, auquel il pensait depuis sa lecture du livre de Le Conte et qui devait être d'abord un exposé des théories de l'Américain, a pris prétexte finalement d'une question proposée pour un concours organisé en 1884 par la Faculté de théologie de l'Université de Munich : « Exposer et confronter les théories de saint Augustin et celles de Darwin sur la création. » Le travail couronné était celui du professeur F. L. Grassmann, publié en 1889 sous le titre *Die Schöpfungslehre des heiligen Augustinus und Darwins*, et qui insiste sur les différences des deux conceptions. Fogazzaro pense que la Faculté a mal posé la question, ce n'est pas la théorie limitée de Darwin qu'il faut considérer et confronter avec la doctrine de saint Augustin, mais l'hypothèse d'une évolution universelle de la matière et l'on verra alors des points de contact évidents, malgré les oppositions communes de deux camps ennemis, celui des savants les

plus éloignés du christianisme — dont le jugement est troublé par l'*odium antitheologicum* — et celui des croyants les plus éloignés de la science — dont le jugement est troublé par la terreur du matérialisme.

Fogazzaro s'appuie sur les textes du *De Genesi ad litteram* (II, V, VI, VII) et des *Confessions* (XII). Saint Augustin « juge probable que tous les organismes ont été créés simultanément et potentiellement, *potentialiter*, *causaliter*, *primordialiter*, dans une matière première, en partant de laquelle ils se seraient développés, chacun en son temps, dans l'ordre indiqué par la Genèse ». Il s'accorde ainsi avec l'hypothèse évolutionniste, puisque l'un et l'autre repoussent l'idée de créations successives par des actes créateurs directs. En un autre point capital la position est la même : saint Augustin, lorsqu'il admet que tous les organismes ont pu se développer successivement à partir d'un élément premier, comme l'arbre se développe en partant de la semence qui le contient invisiblement tout entier, admet sur l'origine des espèces toute théorie fondée sur leur évolution naturelle ; toutefois il s'accorderait plus complètement avec les évolutionnistes qui préfèrent l'action des causes internes aux facteurs darwiniens.

Fogazzaro examine ensuite les différentes interprétations qui furent données de la doctrine de saint Augustin, et les essais de conciliation du dogme catholique avec l'évolutionnisme, puis il présente le livre de Le Conte. Il ajoute enfin qu'une foule d'arguments pourraient être tirés de l'essence même de la religion chrétienne. N'est-elle pas évolutionniste cette doctrine chrétienne qui propose « son dogme d'une humanité future dérivée de la présente, revêtue de son corps actuel, mais mieux conformé à la prédominance de l'esprit, *corpus spiritale* » ? De même, la morale chrétienne ne consiste-t-elle pas en un continuel effort « pour se libérer toujours davantage de cette animalité dont l'être humain est sorti [1] » ?

1. *Asc. um...*, p. 47. La question était encore à l'ordre du jour lors du huitième centenaire de l'évêque d'Hippone. Parmi les nombreux travaux publiés, relevons :

R. P. L. Prela, *La creazione simultanea virtuale secondo S. Agostino. Ipotesi risolutive dei problemi cosmologici, biologici e psichici fondate sulla concezione agostiniana delle creazione* (v. I, II, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1929).

Fogazzaro se rendit compte bien vite que, chez les spiritualistes, l'opposition venait surtout d'une répugnance pour une hypothèse qui se ramenait dans leur esprit à la descendance simiesque. Pour vaincre cette répugnance, il se sentit tout désigné puisque son ambition se limitait, d'après les termes de la lettre plus haut citée, à « opérer dans le champ de la culture moyenne ». Aussi parle-t-il avec conviction *Pour la beauté d'une idée.* On s'est étonné que lui, poète, romancier, se soit fourvoyé dans de semblables domaines ; peut-être s'étonnera-t-on davantage si, laissant de côté latin, théologie, métaphysique et termes scientifiques, il se dispose à « parler de l'évolution comme un artiste qui en a le droit ». Pourtant avant de parler en artiste, Fogazzaro fait l'historique des batailles autour du transformisme, des échecs et des victoires [1], des schismes, des luttes intestines, et cherche ce qui reste après bien des déchets. Surtout il montre que l'idée de Dieu s'ennoblit à mesure que la science accroît son domaine, et que l'évolutionnisme, en particulier, permet une conception plus sublime de Dieu. Le poète enfin trouve dans cette doctrine l'explication de ses instincts poétiques, de ses amours tendant à se spiritualiser, de ses dédains pour tout ce qui entraîne vers le bas.

En abordant sa troisième conférence : *L'origine de l'homme et le sentiment religieux*, Fogazzaro affirme une fois de plus que son attitude n'a rien de celle du savant. Il est persuadé que la question de l'origine de l'homme est « en grande partie une question de goût ». Or, dit-il, « elle me semble sublime la beauté de cette continuelle ascension du Créé vers une perfection idéale et suprême qu'il est possible d'approcher toujours plus, mais qu'il est impossible d'atteindre. J'ai affirmé comme artiste mon droit de combattre pour cette beauté et j'ai dit quelle me semblait

R. P. R. de SINETY, *Saint Augustin et le transformisme* (*Archives de philosophie*, t. VII, p. 496-524).

R. P. GALTIER, *Saint Augustin et l'origine de l'homme* (*Gregorianum*, 1930, p. 5-31).

M. E. HUFFER, *Augustinus an de evolutieleer* (*Studiën*, 1930, t. I, p. 353-358).

Est-il besoin de dire que les avis restent partagés et opposés ?

1. En particulier il signale l'opposition que rencontra en France tout d'abord le livre de Darwin. Elie de Beaumont avait dit : « C'est de la science moussante », et « comme les phrases en France ont force de loi, le livre ne put passer. » (*Per la bellezza...*, *Asc. um.*, p. 77.)

être, dans la mêlée des opinions anciennes et nouvelles, la place des poètes spiritualistes »[1].

Il examine et exprime, dans une langue très imagée, ce que la science permet de penser sur l'origine de l'homme, sans croire un instant que ces résultats soient définitifs. Il explique l'attitude de l'Eglise qui ne se prononce pas, car elle n'a pas à prendre parti pour une hypothèse scientifique : elle laisse les croyants libres en face de ce problème. Qu'on ne se trompe pas sur ses propres intentions, il ne cherche pas à créer un dogme, mais à défendre une liberté.

C'est encore la liberté du croyant qu'il défend dans sa lettre ouverte *Pro Libertate*, réponse aux attaques qui se déchaînaient contre lui avec violence, les premières venant de la *Civiltà Cattolica*.

Les trois autres conférences laisseront de côté tout appareil scientifique et ne traiteront pas directement de l'hypothèse transformiste ni de l'évolution. Elles sont le développement d'idées émises en relation avec cette préoccupation première. A Paris, Fogazzaro fixera la place du poète dans une perspective évolutionniste, plus exactement son rôle dans les *ascensions humaines*. L'optimisme persistant de Fogazzaro se manifeste dans les pages intitulées *Le progrès et ses rapports avec le bonheur*. Le progrès accroît parmi les hommes le bien-être et la conscience de ce bien-être, sans pour autant aller vers une décadence, puisque, au contraire, il s'accompagne d'un progrès moral. La mort même n'est pas un arrêt, mais une porte ouverte vers un progrès ultérieur.

La douleur est à l'origine de la science, est-il dit dans *Science et douleur*, car la science a cherché à apaiser les souffrances physiques et les terreurs dues à l'ignorance ; la douleur agit donc comme un stimulant. Mais si la science diminue les souffrances, elle en crée aussi : « ce qui accroît la science accroît la douleur », dit l'Ecclésiaste ; à mesure que l'on connaît davantage, l'Inconnaissable semble devenir plus vaste. Mais la conquête scientifique, comme la création artistique, « nées de racines de douleur, sont des fleurs de joie »[2].

1. *Asc. um.*, p. 118.
2. *Id.*, p. 248.

Fogazzaro ne semble pas avoir accordé une très grande importance à ces derniers essais ; à Luigi Luzzati auquel il envoie le volume qui les réunit tous, il écrit : « Si tu lis mon livre... je m'interromps. Il suffit que tu lises l'*Introduction*, *Saint Augustin et Darwin*, *Pour la beauté d'une idée* ; le reste n'en vaut pas la peine ».

Mais il a raison, l'*Introduction* en vaut la peine. Elle est précédée de ce titre général qui à lui seul exprime l'attitude fogazzarienne : *Ascensions humaines*, avec, en épigraphe : *Deposuit ascensiones in corde suo* (Psaume LXXXIII). L'intention qui anime tous les écrits groupés là est ramassée en quelques lignes : ils sont nés de « la profonde conviction qu'il y a harmonie entre l'hypothèse évolutionniste et l'idée religieuse ; de la conscience du devoir moral qui oblige l'homme à glorifier selon son pouvoir la Vérité dans laquelle il vit, se meut, est ». Comme poète, il a voulu aussi « défendre publiquement la doctrine qui apprend la fonction et la fin de l'Art, qui justifie (son) œuvre ». Grâce aux nouvelles théories scientifiques l'univers narre « la gloire du Créateur mieux à nous qu'au Psalmiste », et nous comprenons ce qu'avait deviné « l'âme céleste du Saint qui aima si tendrement *frate focu* et *sor aqua* » ; nous en retirons aussi un enseignement religieux direct car « dans toute la création terrestre apparaît l'œuvre continuelle d'une Volonté attentive à produire intelligence et amour », et quel enivrement pour l'âme humaine d'employer « toutes ses facultés d'intelligence et d'amour pour glorifier l'être qui durant d'innombrables siècles a travaillé à créer l'homme »[1].

Fogazzaro ne s'arrête pas d'ailleurs aux incertitudes d'hypothèses invérifiables pour lui, il tient à séparer le fondamental du secondaire et, à un ami sceptique, il écrit :

Non, l'hypothèse fondamentale de l'évolution ne meurt pas scientifiquement, elle est au contraire en train de devenir certitude. Les hypothèses ou pour mieux dire les diverses théories au sujet des facteurs de l'évolution meurent, à commencer par celle de Darwin. Le

1. *Asc. um.*, *Proemio*, p. V, VIII, X, XIII.

fait s'affirme toujours plus, l'explication du fait toujours plus nous échappe [1].

Sur le plan philosophique de la causalité profonde, Fogazzaro se sent moins empêché, néanmoins il ne se reconnaît pas là non plus dans son rôle.

Sa position est d'ordre poétique, dirigée par une intuition qui peut aller plus loin que les vérifications de faits à peine reconnus. Fogazzaro est tout entier tendu vers l'esprit — et il l'est d'autant plus qu'il se sent plus retenu par la terre. Or, n'est-ce pas dans cette direction que la paléontologie et les autres branches de la biologie ne cessent d'entraîner les esprits ? Certes on ne parlait pas à l'époque de Fogazzaro de biosphère et moins encore de noosphère, mais s'il revenait aujourd'hui prendre connaissance des dernières études sur le transformisme et l'évolution, il se sentirait parfaitement à l'aise et constaterait que les découvertes récentes et les hypothèses nouvelles sont en parfaite harmonie avec l'essentiel de ses aspirations vers l'esprit.

1. Lettre à Luigi Luzzati, 15 octobre 1899. G. S., p. 318. Cette affirmation, n'est-il pas curieux de la rapprocher des conclusions d'un très savant livre d'aujourd'hui où il est dit que si le fait de l'évolution s'impose au point que nulle personne au courant ne le discute plus, le mécanisme des transformations n'est guère plus élucidé qu'au siècle dernier ?

Cf. Marcellin Boule et Jean Piveteau, *Les fossiles, Eléments de Paléontologie*, Masson, 1935 ; Recension par André George dans *Vie intellectuelle*, 25 janvier 1936 ; le recenseur ajoute, et c'est comme une conclusion à la lointaine bataille menée par Fogazzaro : « Ai-je besoin d'ajouter que nul chrétien informé ne risque plus aujourd'hui d'être troublé par les conclusions de la Paléontologie ? »

CHAPITRE II

LES SCIENCES PSYCHIQUES

L'esprit. Fogazzaro tout tendu vers l'esprit, vers tout ce qui se réclame de l'esprit, avec une avidité qui ne lui permettait pas toujours les discriminations nécessaires. A la prédilection pour l'esprit se mêlait le goût du mystère et du mystérieux : ensemble confus dans lequel il n'arriva que lentement à mettre ordre et clarté. Peut-on s'étonner si beaucoup de lecteurs qui n'étaient pas tous de mauvaise foi lui prêtèrent des idées qui ne furent pas les siennes ?

Occultisme, spiritisme, théosophie, et tout le vaste domaine des sciences psychiques : rien ne le laissa indifférent. Sans doute voyait-il ce mouvement comme une réaction contre les doctrines matérialistes, sans comprendre qu'il n'arrivait pas à être résolument spiritualiste.

Autour des années 90, le spiritisme passionnait les esprits en Italie [1], et les périodiques de l'époque témoignent de ce vif intérêt : Le *Fanfulla della Domenica* est tout plein des polémiques soulevées par les expériences spirites. En 1888 (le 23 août), Cesare Lombroso est convoqué à une séance destinée à le convaincre de la réalité des faits invoqués en faveur du spiritisme ; mais Lombroso ayant accepté sous la condition que la séance se déroulerait à la lumière, l'expérience fut impossible.

1. Cette passion ne sévissait pas seulement en Italie. Edouard Rod a pu écrire à cette époque : « Chacun fait pour son compte du magnétisme, de l'hypnotisme, de la transmission de pensée ou du spiritisme... Les sociétés spirites se multiplient de toutes parts et l'on voit des savants, des savants authentiques, se laisser gagner par la foi nouvelle et écouter des voix qui chuchotent dans l'ombre, épier des formes qui s'estompent dans la nuit, et dominés par l'attrait de l'abîme, courir par des régions où la raison chancelle. » (*Le spiritisme et les mœurs*, *Revue Bleue*, 7 septembre 1889.) Cf. LECANUET, *La vie de l'Eglise sous Léon XIII*, p. 454.

L'intérêt redouble à l'occasion du livre d'Angelo Brofferio : *Per lo spiritismo*, en 1891, livre de converti, apologie serrée. Le *Fanfulla* du 5 juin 1892 signale ce livre sérieux en remarquant que dans toute l'Europe il y avait un grand nombre de livres sur le spiritisme alors que l'Italie n'en comptait encore aucun ; le vide est comblé grâce à Angelo Brofferio. Alors paraît toute une suite d'articles sur la question. Eugenio Checchi écrit *Pour le spiritisme* (19 juin), *Encore pour le spiritisme* (26 juin), *Les prétendues fraudes spirites* (16 octobre), *Anecdotes spirites* (30 octobre), tandis que Fortunato Rizzi étudie longuement *Les hallucinations* (26 juin, 3, 17, 24 juillet). La série d'articles se clôt le 6 novembre avec *Le mot de la science* (*A propos du spiritisme*). Est-ce une réponse à l'auteur des *Anecdotes spirites* qui, rapportant des faits que l'on ne peut nier mais pas davantage expliquer, réclamait l'attention de la science qui, disait-il, hausse les épaules ? C'est en tout cas le procès-verbal d'expériences faites à Milan avec Eusapia Paladino, et signé Alex. Aksakow, Directeur des *Psychische Studien*, Giovanni Schiaparelli, Carl Du Prel, Angelo Brofferio, Giuseppe Gerosa, G. B. Ermacosa, Giorgio Finzi.

Fogazzaro s'est intéressé à tous ces phénomènes bien avant qu'on en discutât si vivement en Italie et cet intérêt s'est maintenu après les polémiques. Abonné jusqu'à sa disparition à une revue théosophique allemande *Sphinx* [1], lecteur assidu des *Psychische Studien* de Leipzig [2], il suit également avec attention les relations de la Société anglaise de recherches psychiques [3]. On trouve encore, dans sa bibliothèque de San Bastiano, les *Annales des sciences psychiques*, à partir de 1894, et la *Rivista di studi Psichici*, à partir de 1895.

Intérêt évident, mais peut-on dire adhésion ? En aucune façon.

Dès *Miranda*, il y a position prise. Le poète y montre comment une âme agit sur une autre « sans la parole, sans le regard, sans artifices magnétiques ». A la rigueur pourrait-on parler de télépathie entre Enrico et Miranda, mais le désir de Fogazzaro

1. Lettre à Mlle Blech, v. *infra*, p. 158.
2. Lettre à Giulio Salvadori, 1882, G. S., p. 87.
3. *Per una nuova scienza, Discorsi*, p. 178-179.

est visiblement d'insister sur une action spirituelle. Pendant la période qui précède *Malombra*, il manifeste un intérêt particulièrement vif pour l'occultisme, plus tard à ce souvenir il dira : « Il y avait au fond de mon être un noyau de résistance, mais j'étais sous le charme, et j'écrivis *Malombra* sous ce charme auquel plus tard je sus me soustraire tout à fait [1] ». Le *charme* lui a fait introduire dans son roman des personnages et des faits relevant de l'occultisme mais d'une telle façon que l'on sent, bien plus qu'une adhésion, le *noyau de résistance*. L'extravagante Marina de Malombra découvre, dans une cachette qui s'ouvre par hasard sous sa main, la lettre d'une ancêtre folle, Cecilia, accompagnée d'un miroir donné par Cagliostro, d'un gant et d'une mèche de cheveux, le tout devant aider celle en qui l'âme de Cecilia se réincarnerait, à retrouver ses souvenirs. Marina finit par se persuader qu'elle est en effet la réincarnation de Cecilia et elle devient folle. Folie longuement et savamment préparée par l'auteur, depuis l'époque où Marina jeune adolescente a des impressions de déjà-vu qui la bouleversent alors que ses compagnes lui disent tranquillement que la chose est commune et leur arrive souvent. Folie qui la mène jusqu'au crime. Pour venger Cecilia, elle provoque la mort de son oncle, descendant du mari de la folle. Puis exaspérée par la froideur de Corrado Silla qu'elle prend pour l'amant de Cecilia réincarné, elle le tue.

La courbe de l'histoire intérieure de Marina suffit à montrer qu'il y a chez le romancier un intérêt marqué pour des questions passionnantes, mais aucune adhésion. *Malombra* reflète cet intérêt, mais aussi et peut-être plus encore l'influence littéraire de récits comme ceux d'Edgar Poe, de Villiers de L'Isle-Adam, d'Hoffmann [2].

1. *Préface à la traduction française de Malombra*, *Minime*, p. 241.

2. Cette influence reste vague et générale ; elle se manifeste par la recherche d'une atmosphère mystérieuse. On aurait tort de vouloir la ramener à un choix de sujets ou de personnages. Fogazzaro semble avoir voulu suivre le conseil de Baudelaire : « Ne pas oublier dans le drame le côté merveilleux, la sorcellerie et le romanesque » (BAUDELAIRE. *Œuvres*, *Fusées*, XI, Bibliothèque de la Pléiade, v. II, p. 630) et encore faut-il supprimer le mot sorcellerie.

En réalité, chez Fogazzaro, il n'y a pas véritablement de fantastique, aucune de ces créations en dehors de toute réalité que, par la minutie du détail et l'allure entrainante



Fogazzaro a été très préoccupé aussi par la question des songes. Le point de départ des relations entre Marina et Silla est une nouvelle écrite par celui-ci et intitulée *Le songe.* Il y est question d'un jeune homme qui, épuisé et exalté par des fatigues cérébrales, fait un rêve d'une extraordinaire netteté qui, en deux phases, lui dévoile son avenir. La première — vie sereine — se réalise. La seconde, qui concerne un violent et impétueux amour, se réalise aussi alors qu'il est marié et père de famille. Il rencontre la femme qu'il doit aimer ; ils résistent longtemps, mais tout les pousse à la chute ; il révèle alors que la lutte est inutile puisque, d'après son rêve, le destin les mène ; la femme qui aurait cédé à son amour ne veut pas céder au destin, elle se reprend et part. C'est, là encore, le *noyau de résistance* qui est plus fort que le *charme.*

A l'origine du *Mystère du Poète* il y a un rêve qui se répète deux fois : étant au fond d'un abîme le poète entend une voix féminine extraordinairement musicale et douce, à l'accent étranger ; il se sent, par cette voix, attiré vers le haut avec un sentiment de libération. Et cette voix, il la reconnaîtra dans celle de Violet. Mais il a soin d'abord d'expliquer qu'il fit ce rêve après la lecture d'une légende allemande, dans laquelle l'eau inaccessible d'un puits monte lentement, à la musique d'un trouvère, jusque sur ses lèvres, pour le désaltérer ; et ensuite, quand Violet lui demande si c'est à cause du rêve qu'il l'aime, il proteste vivement. Néanmoins, lorsque avant de rencontrer Violet il raconte ses rêves à une amie « en lui portant un

du récit, Poe arrive à imposer au lecteur. Dans *Malombra*, il n'y a que des troubles d'imagination.

Faut-il rapprocher le château, la nuit, devant le lac, de la maison au bord de l'étang, dans *La chute de la maison Usher* ? La ressemblance est bien superficielle.

L'épisode de roman policier est assez faible si on se risque à le comparer aux *Histoires* de Poe, auxquelles d'ailleurs il doit peut-être quelque chose.

Quant au thème de la morte vivante si fréquent chez les uns et les autres, la folie de Marina ne s'y rattache que vaguement : hors de l'imagination de la folle il n'y a pas de morte vivante.

Il faudrait vouloir forcer les textes pour saisir une ressemblance réelle entre Marina et ce personnage d'*Isis* qui avait le sentiment d'avoir « magnifiquement souffert autrefois dans un passé » (Villiers de l'Isle-Adam, *Isis*, Paris, Crès, 1923, p. 257.)

livre curieux *Du sommeil et des rêves* [1] », il parle d'autres expériences du même genre. « Il est possible que je sois mystique par nature et disposé à croire en certaines puissances occultes de l'esprit humain, en certaines de ses relations secrètes avec le surnaturel ; il est en tout cas certain qu'avant janvier 1872, j'avais déjà fait deux fois, non en rêve, l'expérience de telles communications directes. » Il avait eu deux pressentiments, l'un à douze ans qui se réalisa seize ans plus tard, l'autre à quatorze ans dont il saura l'accomplissement dans la vie future [2]. On reconnaît dans ces détails la même confusion sur le sens du mot mystique que dans la lettre à Salvadori, et aussi une tendance à l'explication spirituelle plus que spirite ou occulte. Il conserve l'idée que ce rêve est « une communication secrète de la Divinité » [3].

C'est la même idée, nous l'avons vu, qui s'exprimait dans les phénomènes de télépathie de *Miranda*. Plus que de télépathie il faudrait parler pour ne pas s'écarter des intentions de l'auteur de rapports spirituels créés entre les âmes par la prière.

Cas identique : Luisa désespérée regarde l'eau du lac qui l'attire et, parce que Franco au même moment prie intensément pour elle, peu à peu la tentation s'éloigne. En revanche lorsque manquent la prière et l'appel à Dieu, il n'y a pas de communication possible. Jeanne s'endort en pensant joyeusement à Piero, « pas un frémissement, pas la plus légère inquiétude ne lui dirent que son amant, à cette heure même, veillait immobile et sombre en contemplant un spectre » [4]. Pas de télépathie.

L'opinion de Fogazzaro sur les pratiques spirites ne peut être plus nettement exprimée que dans le *Petit monde d'autrefois*. Luisa, la femme forte, un peu méprisante devant la faiblesse de caractère de son mari, n'a d'autre source de cette force que sa propre énergie humaine qui défaille devant sa grande douleur. Elle ne peut accepter qu'il ne reste pas de sa fille morte quelque chose de sensible, et l'appelle dans la table tournante de Gilar-

1. *M. P.*, p. 13. Le livre se trouve encore dans la bibliothèque de San Bastiano : J. Delbœuf, *Le sommeil et les rêves*, Paris, Alcan, 1885.
2. *M. P.*, p. 13.
3. *Ibid.*
4. *P. m. m.*, p. 184.

doni, libre penseur à besoins religieux. Esther, la femme de Gilardoni, douée d'un solide bon sens, trouve incroyable qu'une tête forte et lucide comme celle de son amie arrive à s'égarer ainsi. Et c'est le faible Franco, trempé par sa douleur acceptée humblement, qui devient fort spirituellement et cherche avec une tendre compassion à détourner sa femme de ces évocations d'Ombretta qui lui semblent sacrilèges [1].

Il ne croit pas davantage, « profondément sceptique pour tout le surnaturel non religieux », à l'apparition de la petite morte à sa grand-mère, effet du remords dans une âme insensible à l'amour mais dominée par la crainte du châtiment éternel. Ce qu'il croit c'est que « Maria dans son existence supérieure avait déjà pu faire un miracle, toucher le cœur de sa grand-mère, et cela lui causait une émotion indicible » [2].

Car si Fogazzaro croit à une communion spirituelle entre les âmes, il la voit beaucoup plus profonde et plus vraie lorsque l'une d'entre elles est dépouillée de toute attache terrestre et ne connaît plus les limitations du corps. Après la mort de son père, il remercie Arrigo Boito de ses paroles de consolation : « Je sais que mon père vit encore près de moi, j'entends sa voix plus tendre que jamais, plus sage que jamais. Je ne suis pas spirite, vous savez ! j'ai la même foi que mon père [3]. » Il n'y a aucun rapport entre le dogme catholique de la communion des saints et l'évocation des morts dans le spiritisme.

Très suggestive est la nouvelle intitulée *Une idée d'Ermes Torranza* [4]. Un vieil original a une tendre affection pour la fille d'un de ses amis, et souffre de la voir, séparée pour des raisons futiles d'un mari faible mais bon, s'étioler dans l'atmosphère irrespirable de la maison paternelle. Très curieux de phénomènes spirites, il l'en a souvent entretenue, et voici qu'un jour où la pensée de son vieil ami se fait presque obsédante, elle

1. Cf. *M. P.*, p. 295. « Il me reste sa présence. Il ne s'agit pas de manifestations spirites, je ne suis pas spirite, je n'ai pas besoin d'une doctrine nouvelle pour croire à la survivance des âmes et à nos communications avec celles qui sont sorties de la vie mortelle. »

2. *P. m. a.*, p. 451.

3. Lettre à Arrigo Boito, 14 mai 1887, G. S., p. 166.

4. Publiée la première fois en 1882 (Milano, Brigola), puis dans le volume de nouvelles *Fedele*.

apprend qu'il vient de mourir. Le lendemain elle reçoit de lui une lettre disant que ce billet serait l'annonce de sa mort et présentant une requête. Elle devra se trouver seule, le soir même, entre dix heures et dix heures et demie, dans son petit salon, ouvrir la porte donnant sur le jardin, jouer au piano l'introduction de la romance qu'il lui a envoyée peu auparavant et alors, si Dieu le permet, il lui donnera un signe de sa présence. Ainsi fait la jeune femme ; quand elle s'arrête de jouer, elle entend de petits coups frappés à la porte, un frôlement sur le seuil, elle regarde, une ombre est entrée, elle reconnaît son mari. La réconciliation s'opère d'elle-même. L'idée d'Ermes Torranza de se manifester après sa mort, en suscitant une rencontre entre les deux jeunes gens, détermine assez bien en quoi consiste le *spiritisme* de Fogazzaro : vive curiosité mais qui reste très détachée ; il y a même dans ce dénouement, tempéré par un humour attendri, la négation de toute croyance aux faits spirites. La nouvelle est de 1882, c'est-à-dire de l'époque de *Malombra*.

*
* *

On a dit aussi — que n'a-t-on pas dit ? — que Fogazzaro était théosophe. Il est vrai que Corrado Silla écrivait à sa mystérieuse correspondante, au sujet de la réincarnation, qu'il croyait à la pluralité des existences. La condition humaine avec ses souffrances inexplicables, ses illogismes et ses injustices ne pouvait se comprendre que si l'on admettait des existences antérieures ; elle prenait ainsi un caractère d'expiation et de préparation. Il ajoutait que l'esprit humain ne pouvait aller au delà dans ses recherches et que l'imagination seule pouvait intervenir pour décider si ces existences ont été terrestres ou sidérales [1]. Cette lettre de Silla exprime-t-elle la pensée de l'auteur ? N'est-elle pas plutôt une préparation du drame ?

Nous avons une déclaration très explicite de Fogazzaro sur sa position en face de la théosophie dans une lettre [2] écrite en français, qu'il n'est pas sans intérêt de lire en entier :

1. *Malombra*, p. 143.
2. Lettre à Mlle Blech, publiée dans *Le Théosophe*, 16 octobre 1911. Mlle Blech dit

Mademoiselle,

J'attendais votre lettre et j'ai été profondément ému par les conférences d'Annie Besant. J'ai fait jadis quelques études de théosophie et j'ai été abonné pendant de longues années à une revue théosophiste allemande : *Sphinx* que je lisais religieusement. Lorsque *Sphinx* cessa de paraître, je cessai aussi de m'occuper de théosophie.

J'ai lu la biographie de Mme A. Besant et je me suis beaucoup intéressé, en artiste et en psychologue, à cette femme extraordinaire et aux évolutions de son esprit. Ces trois conférences m'ont remué jusqu'au fond de l'âme et je pense qu'elles ne seront pas sans effet sur ma vie.

Ce n'est pas, je m'empresse de vous le dire, que je sois prêt à embrasser votre doctrine tout entière. Je ne vais pas discuter avec vous la Réincarnation. Quand même l'Eglise ne l'aurait pas repoussée, mon intelligence qui est sans doute attirée par elle aurait eu de très grandes difficultés naturelles, pour ainsi dire, à l'accepter. Elle explique d'un côté bien des choses ; elle se heurte de l'autre à des obstacles formidables. Je ne saurais pas accepter non plus l'identification originelle et finale de l'âme humaine avec Dieu. Ce qui me remplit d'émotion est votre psychologie, votre idée de l'âme et de la puissance de la pensée, votre manière d'envisager certains dogmes chrétiens et la morale du Christ. Je reconnais avec vous qu'un formalisme misérable et odieux dessèche, au sein de mon Eglise, les sources de la vie religieuse et morale. Ce n'est pas la faute de ma religion, c'est la faute des hommes qui ne la comprennent pas. Mme Besant dit là-dessus des choses profondément vraies, elle fait jaillir de notre foi une lumière éblouissante et chaude. Après cela je suis enthousiaste de l'idéal qu'elle vous trace dans sa dernière conférence et je voudrais bien en tirer parti personnellement. J'ai lu, relu et médité ces pages ; je vais les lire et les relire encore. Vous avez la bonne disposition de m'envoyer des ouvrages de théosophie plus complets. Je vous suis infiniment reconnaissant et je serai heureux de les lire, mais il suffit que vous m'envoyiez les titres. Je ferai venir les ouvrages moi-même.

Permettez-moi, Mademoiselle, de vous remercier pour tant d'aimables choses que vous avez eu la bonté de me dire et veuillez agréer l'expression sincère de mes sentiments très distingués.

Vicence, 28 *novembre* 1899.

Pour qui connaît l'exquise courtoisie de Fogazzaro, ses for-

que Fogazzaro cessa assez vite la correspondance « arrêté sans doute par quelques ennemis de la théosophie », elle le regrette, persuadée qu'il aurait été facilement « un allié ».

mules polies ne laissent aucun doute sur sa possibilité de devenir « un allié ». Sa sympathie compréhensive pour tout ce qui lui semble bon et sincère n'empêche pas ses oppositions d'être décisives. Pas de réincarnation, pas d'identification finale de l'âme avec Dieu.

Par un épisode comique introduit dans le *Saint* il est visible que Fogazzaro prenait peu au sérieux les théosophes. Benedetto est sur le point de quitter Jenne. Une vieille Anglaise, célèbre pour sa richesse, ses toilettes extravagantes et son mysticisme théosophique, explique en mauvais français qu'elle travaille à réunir toutes les Eglises chrétiennes sous l'autorité du Pape en réformant le catholicisme, supprimant en particulier le célibat ecclésiastique et le dogme de l'enfer. Mais pour aboutir il lui faut un Saint, et ce saint est Benedetto car « un esprit — elle n'était pas spirite mais une de ses amies l'était — exactement l'esprit de la comtesse Blawatzky, l'avait révélé ». Et, terminant par ces mots : « quittez ce vilain trou, quittez-le bien vite », elle s'attire cette réponse de Benedetto qui se dirige aussitôt vers la porte : « A l'instant, Madame [1]. »

Cette position en face de l'occulte qui comporte un intérêt sincère et une sage retenue est exprimée encore dans des pages qui furent publiées par la *Rassegna Nazionale* du 1er juin 1897, sous le titre *Pour une science nouvelle.* Dans les romans, la transposition littéraire, la présence de personnages auxquels sont prêtés des opinions et des sentiments qui ne sont pas pour autant ceux de l'auteur, pouvaient peut-être créer une confusion pour un lecteur superficiel. L'exposé direct n'a pas cet inconvénient, l'article cité montre comment se dosent chez Fogazzaro la curiosité pour des phénomènes non encore expliqués, la sympathie qu'avec son ouverture d'esprit et de cœur il accorde à des chercheurs sincères, le mouvement instinctif qui le porte à défendre des hommes qu'il estime injustement ridiculisés ; mais aussi la ferme adhésion au dogme catholique, la sereine croyance au spirituel, l'opposition à tout matérialisme et à toute superstition. Son attitude est celle du maître dans la parabole de l'ivraie. « Les serviteurs lui dirent : Voulez-vous que

1. *Santo*, p. 252.

nous allions l'arracher ? Et il dit : non, de peur qu'en arrachant l'ivraie vous n'arrachiez aussi le froment. Laissez croître l'un et l'autre jusqu'à la moisson [1]. »

La science officielle, dit-il, repousse d'emblée ce qui n'entre pas dans ses cadres, c'est-à-dire tout ce qui lui semble relever du merveilleux (et « le bigotisme religieux est bien pâle à côté du bigotisme scientifique ! ») Elle est obligée souvent d'admettre par la suite ce qu'elle a d'abord nié : c'est ce qui s'est passé pour l'hypnotisme. Mais alors, au premier mouvement de refus succède un mouvement inverse d'acceptation facile. L'hypnotisme une fois admis, la porte fut ouverte « à une foule de malandrins masqués » qui font irruption dans la sévère enceinte et « se font appeler suggestion mentale, télépathie, dédoublement, ou force psychique, clairvoyance, spiritisme, matérialisations, apparitions de morts, de fantômes, de vivants ». On ne parle que de phénomènes psychiques. « Des personnes très sérieuses, très posées oublient la prudence et la rigueur de méthode qui doivent toujours accompagner la recherche scientifique, et elles courent le risque de perdre la tête, risque très grave pour tous ceux qui affrontent l'étude du merveilleux sans savoir s'ils sont ou ne sont pas sujets au vertige [2]. »

Ces excès semblent justifier l'opposition des adversaires de tout merveilleux qui sont nombreux : les ignorants, les sceptiques, ceux que retient le respect humain, la timidité, enfin l'esprit scientifique ancien.

Fogazzaro voudrait qu'il y eût de la part de ceux qui étudient ces phénomènes psychiques le respect de l'âme qui existe chez les Orientaux. Il ne s'agit pas d'imiter les fakirs qui cherchent à produire des prodiges pour l'amusement du public, mais de s'inspirer des hommes supérieurs de l'Inde dans leur science de l'âme humaine et leur méthode pour l'étudier.

Puis il recherche quel est l'état des études scientifiques pour les différents phénomènes. Il examine successivement : la suggestion hypnotique, pour conclure à la grande puissance de l'esprit sur le corps et à l'importance de l'inconscient — en parti-

1. Matth., XIII, 28-30.
2. *Per una nuova scienza, Discorsi*, p. 147, 154.

culier dans l'inspiration artistique ; — les phénomènes de dédoublement pour affirmer contre ceux qu'il cite et leur « répugnante théorie » l'unicité de l'âme humaine ; la transmission de pensée et l'action à distance qui ne lui semblent que l'exaltation de dispositions naturelles, l'action mentale étant due à des énergies autres que celles de la matière, déposées en l'homme pour un épanouissement futur dans une vie supérieure. La science a arrêté là ses recherches ; il y a pourtant d'autres phénomènes troublants : la clairvoyance, les pressentiments, les apparitions, mais si l'on ne peut pas encore en donner d'explication, ils sont une preuve que l'âme a des puissances qu'on ne soupçonne pas.

De tous ces phénomènes jaillit une vérité qui est le dogme fondamental de toutes les religions : « le dualisme de l'être humain, l'existence dans l'homme d'un principe qui est distinct du corps, et d'une autre nature ». Il s'agit donc de travailler « à la démonstration expérimentale de l'âme humaine ». Et pour cela il faut examiner les faits avec l'esprit scientifique européen, mais en considérer la nature, la cause et la portée, avec l'esprit scientifique oriental. Pour ce travail, le poète place tout son espoir dans le siècle qui monte, « ce siècle qui a la mission d'exalter l'esprit, d'élargir avec une rapidité vertigineuse la domination de l'intelligence sur la matière, de transformer la société par l'amour » [1].

Curiosité, sympathie, aucune rigueur positive, mais parfois des intuitions qui dépassent les positions purement scientifiques.

1. *Per una nuova scienza*, *Discorsi*, p. 182, 186.

CHAPITRE III

LE MODERNISME

Comme la plupart des mots désignant un mouvement ou une attitude que l'on a tour à tour exaltés ou chargés d'ignominie, ce mot recouvre tant de réalités différentes qu'on ne sait jamais au juste de quoi il s'agit quand on dit *modernisme*.

Les définitions qu'on a essayé d'en donner sont multiples. L'encyclique *Pascendi dominici gregis*, du 8 septembre 1907, par laquelle il fut condamné, dit que le modernisme est la synthèse de toutes les hérésies ; la formule, qui ne veut pas être une définition, reste, dans sa sévérité, trop vague pour que nous puissions nous en contenter.

Lorsque le cardinal Mercier écrit avec beaucoup de netteté :

> Le modernisme consiste essentiellement à affirmer que l'âme religieuse doit tirer d'elle-même, rien que d'elle-même, l'objet et le motif de sa foi,

et même s'il prolonge ensuite sa pensée en disant que cette affirmation entraîne la négation de la révélation, de l'Autorité et de la hiérarchie [1], il limite le mouvement, au moins comme point de départ, aux immanentistes doctrinaux, dont on sait qu'ils furent assez rares.

C'est qu'il s'agissait moins d'une doctrine que d'un état d'esprit, disait-on.

> Le *modernisme*, chez la presque totalité de ceux que l'on classe sous ce nom, n'est en réalité, qu'un état d'esprit. C'est aussi ce qui explique pourquoi on trouve parmi eux des hommes venus de points

1. Cardinal Mercier, *Le modernisme*, p. 25 (Act. cath. Bruxelles, Science et Foi, 1908).

très différents de l'horizon : à côté de l'exégète, de l'historien et du savant, le pur et simple démocrate, à côté du poète, l'humble prêtre ouvrier, à côté de l'évêque le simple séminariste [1].

Etat d'esprit ou plutôt *orientation d'esprit* que, plusieurs années après la crise, M. Buonaiuti cherchait à expliquer en disant :

En fait, le modernisme est tout autre chose qu'une prise de position sur un seul et unique problème de la dogmatique catholique, c'est essentiellement, dans le processus de développement de la spiritualité moderne, une orientation nouvelle et originale tendant à tirer des différentes tendances de la spéculation une représentation plus puissante et plus objective de l'expérience religieuse et à faire sortir de la crise morale de notre temps une adhésion plus nette et plus pure au Message novateur de la prédication du Nouveau Testament [2].

Le P. L. de Grandmaison voulant apporter une définition plus précise dira :

Est moderniste celui qui entretient la double conviction : 1° Que sur des points définis intéressant le fonds doctrinal ou moral de la religion chrétienne, il peut y avoir des conflits réels entre la position traditionnelle et la moderne ; et 2° que, dans ce cas, c'est le traditionnel qui doit ordinairement être adapté au moderne par voie de retouche, et, au besoin, de changement radical ou d'abandon [3].

Il se voit obligé — et c'est tout ce que nous voulons retenir pour l'instant de sa définition — à parler non pas du modernisme mais du moderniste.

1. *Ce qu'on a fait de l'Eglise*, p. 467. Paris, 1912 (anonyme).

2. Ernesto Buonaiuti, *Le modernisme catholique* (trad. René Monnot, Rieder, Paris, 1927, p. 29.

3. Léonce de Grandmaison, *Une nouvelle crise moderniste est-elle possible ? Etudes*, 1923, t. CLXXVI, p. 644.

Fogazzaro définissait le modernisme : « C'est un effort d'adaptation du catholicisme traditionnel au milieu moderne (*Leila*, p. 67). » On pense à Tyrrell qui disait : « Par moderniste, j'entends un homme d'Eglise, de n'importe quelle espèce, qui croit à la possibilité d'une synthèse entre la vérité essentielle de sa religion et la vérité essentielle de la modernité» (*Le Christianisme à la croisée des chemins*, trad. J. Arnavon, Nourry, 1911, p. 27), ou encore, limitant le domaine de la conciliation nécessaire : « Le trait commun à tous les modernistes catholiques, c'est la croyance à la possibilité d'une conciliation de leur catholicisme et des résultats de la critique historique. » (*Médiévalism*, trad. française, 1908.)

C'est reconnaître qu'il faut tenir compte dans ce mouvement moins d'une doctrine élaborée, fortement construite et prête à se transmettre presque solidifiée, que d'esprits vivants, de pensées nuancées par les originalités individuelles, et aussi par les caractères nationaux, puisque le modernisme a été un mouvement européen.

Nous disons européen car les seuls pays à considérer sont la France, l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie. Deux mots reviennent parfois sous la plume des modernistes ou des antimodernistes : « américanisme » et « pragmatisme », qui laisseraient supposer qu'une place doit être faite à l'Amérique. En réalité, l'américanisme fut surtout un engouement passager pour certaines organisations sociales du catholicisme aux Etats-Unis, certaines adaptations, dans un pays neuf, du vieux catholicisme, qui frappèrent par leur caractère de nouveauté des esprits habitués aux traditions séculaires des pays catholiques et désireux précisément de rajeunissements. Cette *nouveauté* fut le seul point commun entre américanisme et modernisme [1]. Quant au pragmatisme, si l'on a souvent appelé de ce nom la philosophie de l'Action de Blondel et une certaine attitude de Tyrrell (dans *Lex orandi* par exemple), on a dû reconnaître que c'était là un pragmatisme essentiellement différent de celui de William James.

Le modernisme est donc un mouvement européen et il présente comme tel, en même temps que des caractères généraux, des caractères particuliers à chaque pays. Si en France le mouvement a été surtout intellectuel, en Italie, il fut surtout social; en France on mettait l'accent sur les recherches philosophiques et critiques, en Italie sur les besoins de réforme ; on y continuait en un certain sens la tradition des Gioberti et des Rosmini.



Fogazzaro ne pouvait échapper à ce mouvement. Pourquoi ?

1. C'était bien le sentiment de Fogazzaro qui écrivait : « Je suis en train de lire l'*Américanisme* de Houtin... Quel monde et quel catholicisme différent du nôtre ! Là-bas, ils ne se préoccupent pas trop de critique biblique, ni de dogmes en général. Ils acceptent les formes de la foi catholique sans trop y penser. Ce qui leur importe ce sont les œuvres. » (Lettre à Mgr Bonomelli, 12 janvier 1904, G. S., p. 392.

On peut dire que son modernisme a été préparé depuis toujours. Son éducation religieuse familiale l'avait habitué à considérer le catholicisme comme étant avant tout action et vie; il n'avait donc jamais eu comme préoccupation centrale un attachement à la lettre du dogme, cette lettre qui tue si on la vide de l'esprit, et au nom de laquelle devaient se dresser beaucoup d'antimodernistes.

Par sa conversion sentimentale, Fogazzaro se montre éloigné de tout intellectualisme et par conséquent sera prêt à suivre ceux qui attaqueront l'attitude intellectualiste des théologiens.

Sa fréquentation de Rosmini, d'autre part, l'a habitué à l'idée de réforme de l'Eglise, et dans l'œuvre du philosophe de Rovereto, c'est certainement *Les cinq plaies de l'Eglise* qui l'a le plus longtemps retenu. Ce désir de réforme il l'avait entendu exprimer en famille où tous, sans excepter l'oncle Giuseppe ni la tante Ina, étaient libéraux et jugeaient avec indépendance d'esprit l'attitude de la papauté en face de l'Italie. Désirs de réformes accentués par les difficultés que rencontrait Elena. Il est facile de comprendre, à travers les réponses de Fogazzaro, que la jeune femme était arrêtée sur le chemin du catholicisme par certains obstacles extérieurs ; Fogazzaro est ainsi amené à critiquer lui-même ce qui n'est que pharisaïsme chez certains hommes d'Eglise, et il cherche à persuader Elena qu'elle ne doit pas se laisser inquiéter par des aspects ou même des institutions extérieurs qui ne correspondent pas au véritable esprit de l'Eglise. Il sépare nettement l'Eglise invisible de l'Eglise visible déjà dans une lettre du 21 octobre 1883, avant qu'il fût question de mouvement moderniste.

Nous ne voulons pas, par ces remarques, confondre libéralisme et modernisme, mais seulement indiquer que les idées de réforme soutenues par le modernisme ne pouvaient rencontrer aucune résistance de la part de Fogazzaro ; bien au contraire, elles le confirmaient dans sa propre attitude.

Enfin dans son attachement passionné à l'idée d'évolution qui était devenue le centre même de sa conception de la vie, Fogazzaro avait trouvé un appui pour ses aspirations vers l'idéal, vers une purification croissante, vers Dieu. « Ascensions humaines » écrivait-il en tête de son recueil de conférences.

Mais ces ascensions ne sont pas seulement individuelles, il s'agit de l'ascension de l'humanité entière, et par conséquent d'une ascension, d'une purification de ce groupe d'humanité déjà privilégié qui forme l'Eglise catholique, ascension de l'institution qu'on appelle Eglise avec ses dogmes, sa morale, sa discipline. Quand Fogazzaro connaîtra ce livre dont voulurent se réclamer les modernistes, bien que certains l'aient connu assez tard, *Le développement du dogme chrétien* de Newman, ce ne sera pas pour lui une révélation, mais une confirmation sur un point particulier — et des plus importants — de l'attitude d'ensemble prise en face de la vie. Nous ne confondons pas évolution et développement [1] ; il est entendu qu'il n'y a pas d'évolution du dogme, mais pour Fogazzaro qui n'a jamais exigé une rigueur de pensée et par suite d'expression ; très poussée, il s'agit dans l'un et l'autre cas d'un mouvement vers le mieux, et cela lui suffit. Survolant toute rigoureuse définition théologique, il voit dans l'évolution de l'univers et dans le développement du dogme deux aspects d'une même montée vers Dieu.

Par sa curiosité qui dépassait les frontières et par ses contacts avec les esprits étrangers, Fogazzaro fut un des premiers à connaître et à faire connaître en Italie Maurice Blondel et le P. Laberthonnière, et ensuite Loisy, si bien qu'il représentera en Italie les revendications intellectuelles du modernisme, c'est-à-dire la couleur du modernisme français, en même temps que les revendications sociales auxquelles s'attachaient ses compatriotes.

Ce qui est curieux dans le phénomène moderniste, c'est que dès le début on a groupé sous le même nom des esprits qui ne se connaissaient pas ou qui ne se connurent que plus tard, et se reconnurent précisément comme créant le même courant sans le savoir. Le rôle d'agent de liaison fut exercé par le baron Friedrich von Hügel et aussi par Paul Sabatier.

Admirable figure que celle de von Hügel ! Et l'on peut bien être sûr qu'elle ne comporte pas de faiblesses qui pourraient, dévoilées, ternir notre admiration, si Albert Houtin n'a trouvé

1. Cf. Jean Guitton, *La philosophie de Newman, Essai sur l'idée de développement*, Paris, Boivin, 1933.

pour lui que des paroles d'éloges. Son intelligence vaste et pénétrante était attirée dans tous les domaines; cette curiosité toujours en éveil le portait vers toutes les manifestations de pensée et de vie où qu'il les découvrît, aidé en cela par les circonstances de sa vie extérieure qui l'avaient fait naître à Florence d'un père autrichien et d'une mère écossaise, élever en Belgique et en Angleterre où il se maria, et trouver à Paris, en la personne de l'abbé Huvelin — qui marqua si fortement tant d'âmes d'élite — le maître spirituel qui pouvait le mieux entretenir, au milieu de préoccupations intellectuelles et sociales, une vie intérieure ardente, antidote aux dessèchements de l'esprit. D'ailleurs, plus que les idées, Friedrich von Hügel aimait les âmes, et il cherchait à connaître celles qu'à travers leurs livres il avait devinées d'une qualité plus rare. Et sa joie était de mettre en rapport ceux qu'il avait ainsi découverts [1].

Paul Sabatier, protestant libéral, engoué des formules modernistes dans lesquelles il voyait se dessiner le christianisme de l'avenir, attaché à l'Italie par Assise où il aimait à vivre et par saint François dont il avait écrit la vie — ce qui lui valut plus tard le titre de citoyen d'Assise — aimait lui aussi à entrer en rapport avec ceux chez qui il découvrait des tendances modernistes et à les réunir l'été dans sa résidence de campagne *La Maisonnette*, non sans un certain goût du mystère. Mais alors que pour von Hügel, ce qui comptait surtout c'était les âmes et les réalités spirituelles, pour Sabatier c'était plutôt les esprits et les possibilités d'organisation du *combat*.

Fogazzaro les connut tous les deux et par eux fut mis en relations avec d'autres de leurs amis. C'est par l'intermédiaire d'Henri Bremond, qu'il entra en rapports directs avec von Hügel [2].

Il semble bien qu'il ait connu ce courant de pensée vers 1900. Un fait certain c'est que, en 1898, lorsqu'il fit à Paris sa conférence sur *Le grand poète de l'avenir*, il ne chercha pas à connaître le P. Laberthonnière alors qu'en 1907, il eut de longues con-

1. Une excellente étude vient de paraître sur von Hügel : Maurice Nedoncelle, *La pensée religieuse de Friedrich von Hügel*, Paris, Vrin, 1935.
2. Lettre à T. G. S., 13 janvier 1904, G. S., p. 393.

versations avec lui, et son nom fut accueilli dans la liste des collaborateurs des *Annales de Philosophie chrétienne.*

Connaissait-il *L'Action* de Maurice Blondel, cette thèse qui provoqua une petite révolution dans la Sorbonne de 1893... et fit offrir au nouveau docteur en philosophie un poste de professeur d'histoire au collège d'Avallon ? Paul Sabatier était persuadé que l'influence de Blondel sur Fogazzaro avait été profonde. Ce n'est pas très sûr, du moins directement. Cette œuvre remarquable et dont on ne comprit pas alors toute l'importance, mais obscure et difficile [1], n'a pas dû être très accessible pour lui. Mais sans doute, par des échos, connut-il l'essentiel des positions qui y sont exprimées, assez pour se rendre compte qu'il y adhérait pleinement. Le mot *action* était à vrai dire ambigu et on le vit bien dans les commentaires qu'il suscita, ce qui obligea l'auteur plus d'une fois à s'expliquer.

Par ce mot *action*, il faut entendre l'acte concret de la pensée vivante qui nous exprime à nous-mêmes avec tout le reste sans que nous égalions jamais la moindre de nos idées, aussi bien que l'initiative par laquelle nos instincts, nos désirs et nos intentions s'expriment dans tout le reste, sans que notre effort perpétuellement renouvelé pour nous atteindre, nous égale à nous-mêmes [2].

Cette ambiguïté devait s'accroître encore par la suite : « Depuis 1893 le sens même du mot *action* dans le langage philosophique a évolué : si en ces derniers temps il a désigné trop souvent une sorte de spontanéité obscure, d'élan vital, de tendance indéterminée et tâtonnante par opposition à la clarté logique et classique, tout au contraire je l'avais pris, selon l'acception antique et traditionnelle, pour marquer ce qui est défini, achevé, consistant, ce qui est en forme et en acte, ce qui à la limite est

1. A Paul Janet qui, lors de la soutenance, déclara qu'il lui fallait une heure pour lire une page du livre et encore sans la comprendre, Blondel répondit : « Il y a une certaine clarté qui est souvent trompeuse et dangereuse, parce qu'elle laisse à ceux mêmes qui ne comprennent pas l'illusion de croire qu'ils ont compris » et « on ne rendra jamais aisément accessibles certaines méditations qui demandent une initiation analogue à celle des mathématiques supérieures. » (Wehrlé, *Une soutenance de thèse, Annales de philosophie chrétienne*, mai 1907).

2. *Lettre sur les exigences de la pensée contemporaine en matière d'apologétique et sur la méthode de la philosophie dans l'étude du problème religieux. Annales de philosophie chrétienne*, janvier, février, mars, avril, mai, juillet 1896, en brochure, p. 53.

pensée de la pensée, afin de réhabiliter, contre l'idéalisme, le symbolisme et le dilettantisme alors régnants, la dogmatique précise, la pratique sacramentelle, la lettre [1]. »

L'homme est considéré dans son état concret, son état historique ; il se trouve placé devant le problème de sa destinée, quelle attitude prendra-t-il ? Dans une vaste et rigoureuse enquête, le philosophe examine toutes les attitudes de la volonté humaine, il pénètre dans les préjugés, dans les erreurs, dans les passions, dans les systèmes comme si tous étaient légitimes et justes. « Il faut, prenant en soi toutes les consciences, se faire complice intime de tous (les systèmes philosophiques), afin de voir s'ils portent en eux leur justification ou leur condamnation [2]. » Le philosophe arrive à cette nécessité pour l'homme de sortir de lui-même et chercher en dehors de lui, au-dessus de lui, ce qui lui permettra de réaliser sa destinée : une vérité surnaturelle. Et il aboutit au christianisme intégral.

Dans la *Lettre sur l'Apologétique*, parue en 1896, et qui fut si mal comprise par la plupart des théologiens (les deux premières attaques furent une accusation de fidéisme et une accusation de naturalisme !) la méthode d'immanence aboutit très nettement à une doctrine de la transcendance.

C'est une position analogue que Fogazzaro trouvait dans les articles du P. Laberthonnière, exprimée sous une forme plus accessible. Ce que fut le P. Laberthonnière, il est bon de le redire pour ceux qui pendant ses vingt ans de silence l'ont oublié et ceux qui ne l'ont pas connu. Une page émouvante, publiée aussitôt après sa mort, dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*, le dit de telle façon que tout autre témoignage s'efface devant celui-ci ;

Animateur de vie spirituelle, ardent foyer de pensée sincère, de courage inflexiblement droit et de générosité militante, le P. Laberthonnière nous a offert un exemple admirable d'homme, de philosophe, de chrétien. Il a été un de ces rares esprits pour qui le monde

1. Lettre de protestation contre un éditeur italien qui sans aucune autorisation venait de publier une traduction suspecte de *L'Action*... sans oublier d'imprimer sur le livre en grosses lettres : *Proprietà letteraria*. La lettre a paru dans *La Nouvelle Journée*, 1er mars 1921, p. 236.

2. *L'Action*, Paris, 1893, p. 21.

des âmes est plus visible que les choses visibles elles-mêmes, parce que à ses yeux l'ordre spirituel est la raison et le but de tout. Dans les dures épreuves et les extrêmes détresses où tout semblait contredire ses espérances et sa foi, il aimait à se répéter : Dieu reste. Et, en dépit de tous les refoulements, l'optimisme de sa charité n'a jamais subi d'éclipse. Ses plus véhémentes indignations procédaient de l'amour. Il n'a jamais douté de la vérité, mais la voyant et la voulant toute pénétrée d'une vie intérieure, il ne pouvait admettre qu'on y accédât autrement que par la sincérité, par la lumière et par la liberté. De là « ce dogmatisme moral » d'autant plus objectif et rationnel, qu'il faisait pénétrer au cœur des intelligences les lumières d'une conscience éclairée sur ses devoirs. De là cette théorie de l'éducation, cette estime de la personne, ce souci perpétuel d'élever et de libérer les esprits, par une discipline comprise et consentie. De là cette doctrine de l'autorité qui ne procède d'en haut que pour servir, organiser et parfaire l'humanité en marche vers une destinée transcendante. . .
. . . . (Il dut se taire pendant vingt ans.) Mais de plus en plus sans doute ce muet témoignage pourra être compris en renfermant pour tous de multiples leçons dont l'éloquence sera féconde [1].

Comment Fogazzaro, chez lequel l'unité de la pensée et de la vie est si pleine, n'aurait-il pas adhéré d'emblée à cette théorie de la connaissance religieuse par laquelle le saint oratorien affirmait la nécessité d'un perfectionnement moral pour ne pas faire obstacle à la vérité ? La vérité, en effet, n'est pas une idée qu'on pourrait saisir de l'extérieur, mais une réalité que nous devons faire vivre en nous, en nous libérant de nos manières d'être et de nos manières de penser qui nous retiennent dans le relatif [2].

Le nom de George Tyrrell, dont les livres sont dans la bibliothèque de San Bastiano, est cité plus d'une fois par Fogazzaro au cours de sa correspondance. Il relève chez lui, à côté d'une conception religieuse très haute et pure, une grande charité pour ceux qui en ont une autre, inférieure mais sincère ; c'est le même jugement qu'il porte sur Henri Bremond en se faisant un plaisir de le présenter autour de lui comme un ami de Tyrrell. Paul Sabatier dit que la fameuse *Lettre confidentielle à un*

1. *Revue de Métaphysique et de Morale, Nécrologie,* octobre-décembre 1932.
2. V. *infra*, p. 173-176.

professeur d'anthropologie[1] fut répandue en Italie par les soins de Fogazzaro.

L'attitude de Tyrrell correspondait aux exigences de spiritualité de Fogazzaro.

Le catholicisme n'est avant tout ni une théologie ni un ensemble de pratiques réglées par la théologie. Le catholicisme est avant tout et par-dessus tout une vie, et l'Eglise un organisme spirituel à la vie duquel nous participons. La théologie n'est qu'un effort tenté par cette vie pour se formuler et se comprendre, effort qui peut avorter sans que ni la valeur ni la réalité de ladite vie soient entamées. (*Lettre...*)

Importance de la vie et de l'action, c'est là qu'il met l'accent dans *Lex orandi* (1903), mais comme on ne l'avait pas bien compris, il affirme dans *Lex credendi* (1906) que s'attaquer à la pensée c'est ruiner l'action, et s'attaquer au dogme chrétien c'est s'attaquer à la vie chrétienne. Tyrrell, en cherchant à redonner vigueur à ce qui risquait d'être étouffé par le théologisme et le hiérarchisme, en vint peu à peu à nier la théologie et la hiérarchie.

Des lectures de Loisy, de Houtin, de Tyrrell, des conversations avec Semeria, P. Gazzola, Don Brizio, P. Genocchi[2] m'ont secoué, éclairé et quelquefois aussi si vous voulez, troublé l'âme ; troublé de ce trouble dont Tyrrell dit qu'il est facile de le prendre pour une fièvre mortelle tandis qu'il n'est qu'une fièvre de croissance. J'ai enfin compris ce que Semeria me disait il y a quelques années : « Il faut connaître la critique biblique. » En effet la connaissance des résultats

1. Dans la bibliothèque de San Bastiano, l'opuscule contenant le texte anglais de la lettre, sans date ni lieu, est dédicacé par un ami italien qui a écrit la date de 1904. On sait comment par suite d'indiscrétions, le *Corriere della Sera* du 1er janvier 1906 révéla l'existence de la *Lettre* et en donna de larges extraits, se plaisant à signaler une étroite parenté entre ces pages et les pages du *Saint* de Fogazzaro.

La lettre circulait depuis 1903, l'édition officielle anglaise est de 1906, *A much abused letter*, la traduction française de 1908.

2. Ces Italiens n'ont ajouté aucun élément nouveau au courant de pensée qui leur venait de France et d'Angleterre.

Le P. Semeria, barnabite, eut une grande vogue comme orateur sacré et vulgarisateur des idées d'outre-monts ; condamné au silence, il se lança dans l'action, et, après la guerre, se donna tout entier à l'Œuvre des Orphelins.

Le P. Genocchi encouragea les études religieuses en Italie et sous son influence, Salvatore Minocchi fonda à Florence le périodique *Studi religiosi*.

sûrs de la critique biblique, si elle peut tuer une foi faible, rend plus vigoureuse au contraire la foi forte, élargit et approfondit la conception du divin ; elle est par conséquent très efficace pour préparer cette évolution dans l'intelligence du dogme que les temps réclament [1].

On comprend aisément qu'un esprit comme celui de Fogazzaro n'ait pas été attiré dès l'abord par la critique biblique, mais il en a compris la nécessité et il en a eu le respect, si lui-même est resté assez incompétent.

Il a eu beaucoup d'admiration pour Loisy et l'a soutenu de tout son pouvoir. A son sujet il a commencé à être mêlé à tout le petit côté du modernisme, à certains faits relatifs aux condamnations, interventions, dénonciations, protections, mais son attitude a toujours été celle que lui dictait la charité chrétienne, ne faisant pas de ces débats des questions de personnes, sachant s'élever le cas échéant au-dessus de ses sympathies personnelles pour considérer l'intérêt supérieur des idées à défendre.

Dans l'atmosphère de fièvre qui régna pendant quelques années, Fogazzaro prit figure de moderniste actif. Il écrivait maintes lettres, intervenait pour les uns ou les autres ; il apparut comme le conseiller de la Revue milanaise *Il Rinnovamento* qui commença à paraître en 1907, dirigée par Aiace Alfieri, Alessandro Casati, Tommaso Gallarati Scotti et fut aussitôt suspecte. L'attention fut attirée sur lui encore par la création des *Letture Fogazzaro*, à la même époque. Dès le moment où il écrivait *le Saint*, il avait formé le projet de consacrer le produit de la vente du roman à une fondation de conférences dans une université italienne, pour la diffusion de la haute culture religieuse. Une seule conférence fut donnée par Pietro Giacosa, mais les évêques de Lombardie prirent feu et déclarèrent l'institution dangereuse. Fogazzaro fut frappé.

Mais surtout il était l'auteur du *Saint*, et sa véritable importance en effet est d'avoir introduit, dans des milieux qui peut-être les ignoraient ou s'en souciaient peu, les revendications modernistes, par son roman qui eut un immense succès. Il fut

1. Lettre à Mgr Bonomelli, 27 décembre 1902, G. S., p. 370.

ainsi un vulgarisateur du modernisme [1]. Mais de quel modernisme ?

*
* *

Fogazzaro n'est ni un philosophe, ni un historien, ni un exégète ; il lit, il admire tout ce qui, par l'esprit, lui semble conforme à ses propres aspirations, ou les prolonge ou les amplifie, et il s'enthousiasme.

Poète et romancier, il travaille à sa façon au mouvement de rénovation religieuse qu'il voit se dessiner. Il crée des personnages, des situations, des conflits qui expriment d'une façon vivante, moins les questions de critique des textes ou d'histoire ecclésiastique, que des attitudes d'âme et d'esprit.

Un poème, deux romans, une conférence, un article posthume. Voilà tout le bagage littéraire inspiré de près ou de loin par le courant réformiste.

L'hymne *A la Vérité*, publié en 1902, semble avoir été inspiré par le dogmatisme moral de Laberthonnière. Que Fogazzaro ait éprouvé le besoin de traduire poétiquement son adhésion à cette philosophie de la croyance, ce n'est pas chose étonnante. Il faut se rendre compte que, pour beaucoup d'esprits religieux, la lecture de ces pages à la fois si lumineuses et si ardentes de foi, qui mettaient en valeur l'essentiel de la position chrétienne, fut une sorte d'illumination de l'intelligence et de dilatation de toutes les puissances de foi et d'amour. Il est normal que chez le poète cette exaltation se soit transposée en un hymne poétique, qui exprime d'ailleurs beaucoup moins une conception de l'esprit, qu'une adaptation à sa propre vie, à sa propre mentalité, à sa propre sensibilité, d'une pensée qu'on ne s'étonnera pas alors de trouver quelque peu transformée.

Posant le problème de l'être comme essentiel puisque tout gravite autour de lui, Laberthonnière remarque d'abord que ce problème en contient deux : celui de l'existence de l'être et celui de sa nature. Deux problèmes distincts mais connexes puisque quand on affirme l'existence d'une réalité, on part toujours d'une

1. N'est-on pas allé jusqu'à appeler *Le Saint* « La *Divine Comédie* du modernisme » ?

conception de la nature de cette réalité. En face du problème de l'être il y a donc plusieurs attitudes. Ne pas affirmer l'être, c'est être sceptique ; affirmer l'être c'est être dogmatique. Mais on peut affirmer l'être en se trompant sur sa nature et c'est un dogmatisme illusoire ; on peut l'affirmer en ne se trompant pas et c'est le dogmatisme vrai. Le dogmatisme illusoire affecte deux formes : sous sa forme empirique il prend pour de l'être ce qui est objet de perception sensible et croit pouvoir s'en emparer du dehors par la sensation ; sous sa forme intellectualiste il appelle être l'intelligible et croit l'atteindre uniquement par la dialectique.

Il s'agit de lui substituer « un dogmatisme vrai qui saisisse et qui affirme l'être dans sa réalité concrète intérieure et vivante » [1].

Or, « c'est par la connaissance de l'être en nous que nous pouvons avoir la connaissance de l'être extérieur à nous. La connaissance que nous avons du dehors est relative à la connaissance que nous avons de nous-mêmes, et la connaissance que nous avons de nous-mêmes est relative à ce que nous sommes. Et nous sommes ce que nous voulons être » [2]. Il faut donc reconnaître le rôle moral de la volonté au principe même de la connaissance. Nous naissons dans l'ignorance, notre égoïsme spontané nous fait prendre le phénomène et le relatif pour de l'être et de l'absolu ; nous voulons un épanouissement d'existence dans l'espace et dans le temps et nous aboutissons à des déceptions, et c'est là précisément ce qui nous amène à nous dégager du phénomène et du relatif. « C'est en découvrant ce que l'être n'est pas que nous arrivons à connaître ce qu'il est. Mais pour découvrir ce que l'être n'est pas il faut déjà pour ainsi dire porter la vérité dans son regard ; selon une belle expression de Tauler il faut avoir Dieu dans l'œil de son âme [3]. »

Pour affirmer l'être en nous-mêmes, il ne faut pas chercher à être par le dehors, c'est-à-dire vivre dans le temps et s'écouler avec le flot des phénomènes, mais être par le dedans et pour

1. P. L. Laberthonnière, de l'Oratoire, *Le dogmatisme moral* (1898), dans *Essais de philosophie religieuse*, Paris, Lethielleux, 1903, p. 34.
2. *Ibid.*, p. 40.
3. *Ibid.*, p. 50.

cela renoncer à ce qui passe. Ainsi nous sommes amenés à affirmer Dieu, car « nous ne pouvons être vraiment et pleinement de façon à pouvoir dire : je suis, avec une certitude absolue que si nous voulons être par Celui qui est »[1].

Il n'est pas question de montrer l'âme religieuse créant elle-même l'objet de sa foi et de son amour :

Un élan infini nous emporte et nous voulons être infiniment, nous voulons être Dieu. Mais comment cet élan infini se trouve-t-il en nous ? Ce n'est pas nous qui nous le donnons. Si donc malgré cela le terme de notre effort c'est d'atteindre *Dieu en soi* pour ne faire qu'un avec lui et dire avec lui : je suis, il y a d'abord *Dieu en nous* qui vient nous chercher dans notre néant. Notre vie n'est donc ce qu'elle est que par le *Médiateur* qui de Dieu descend vers nous pour qu'avec lui nous montions vers Dieu[2].

De même que nous pouvons subir ou accepter Dieu, nous pouvons subir ou accepter les autres êtres. Or l'acceptation exige une transformation intérieure. « C'est en aimant les autres qu'on les fait exister pour soi. Et l'on croit d'autant plus fermement à leur réalité qu'on les aime davantage[3]. »

Tout cela prouve qu'il n'y a de certitude que morale. « L'être est atteint et connu par une expérience intime d'un caractère unique. Ce n'est pas une intuition, c'est encore moins une sensation. C'est un acte par lequel consciemment et librement on s'affirme en Dieu et par Lui en affirmant les autres. Et à proprement parler cet acte est une acceptation, une ratification de l'acte créateur, une réponse d'amour à l'amour de Dieu[4]. »

Naturellement il ne s'agit à aucun moment de nier l'importance de la pensée : « Il est bien évident qu'on ne croit pas sans penser (. . .) croire est un acte moral et pour agir moralement il faut savoir ce que l'on fait. Sans boussole un navire ne peut pas se diriger. Néanmoins ce n'est pas la boussole qui choisit le but où il tend ni qui le fait avancer[5]. »

1. *Essais de philosophie religieuse*, p. 64.
2. *Ibid.*, p. 67, note.
3. *Ibid.*, p. 97.
4. *Ibid.*, p. 104.
5. *Ibid.*, p. 105.

En quelques lignes voici ramassée la définition du dogmatisme moral :

Spéculativement c'est l'explication de la certitude par l'action : pour connaître l'être et pour y croire il faut coopérer à se donner l'être à soi-même, dans sa vie librement voulue. Pratiquement c'est la mise en œuvre de la méthode critique et de la méthode ascétique pour se dépouiller de toute relativité dans sa manière d'être et dans sa manière de penser [1].

Cette conception est repensée par Fogazzaro et surtout poétiquement prolongée en une attitude personnelle.

Le poème *A la Vérité* [2] porte en épigraphe ces mots :

O Veritas Deus, fac me unum tecum in charitate perpetua.
KEMPIS.

Verità, Verità, vita del cuore,
Verità, Verità, cuor della Vita.

Tout d'abord, le poète voit la Vérité dans toute la nature, dans le vent, la mer, les astres, l'atome, le feu, le nuage, dans le cri des oiseaux, du chien ou le sifflement du serpent, partout sauf sur les lèvres humaines. On reconnaît dans ces strophes la double attitude du poète : dans la nature qui, se livrant sans détour, permet une intime communion ; en face des hommes qui, se gardant pour eux-mêmes, sont fermés les uns aux autres. Depuis que la parole existe, l'être humain ment [3] : il ment par perversité, il ment par charité, par pudeur, par bonté, il ment aux autres et il se ment à lui-même.

Tu es dans les voix plaintives, mystérieuses
Des choses sans raison, ô Vérité ;
Mais tu n'es pas sur les lèvres humaines
Tu n'es pas dans l'âme qui sait [4].

1. *Essais de philosophie religieuse*, p. 108.
2. *Poesie*, p. 314.
3. Cf. *infra*, p. 432. La valeur du silence dans les communications entre les humains : exprimer ce que la parole ne dit pas.
4. *Poesie*, p. 316.

Sei nelle voci lamentose, arcane
Dell'insensate cose, o Verità ;
Solo non sei sopra le labbra umane,
Solo non sei nell'anima che sa.

La vérité qui s'oppose au mensonge n'est pas précisément la vérité qui s'oppose à l'erreur, mais Fogazzaro a voulu marquer par ce début que tout l'être va à la Vérité et que le manque de sincérité est pour la recherche un obstacle dont il faut se libérer.

Puis il interroge :

> Es-tu au moins dans la pensée
> Qui par le raisonnement affirme elle-même et Dieu ?
> Une voix amère résonne : tu n'es pas là [1].

Saisi d'angoisse, le poète se trouve au milieu d'un vaste escalier qui monte de la plaine aux nuages, jusqu'à une ville sublime hérissée de tours, de clochetons, de coupoles, de palais. De là descendent des gens qui le regardent tristement et parlent de preuves, de raisonnements, de saint Anselme, saint Thomas, Spinoza, Leibniz, Rosmini, Kant. L'un d'eux [2] qui venait seul derrière les autres s'arrête, le poète le reconnaît et s'écrie : Pourquoi abandonnez-vous la ville ? — Elle tombe ! répond le prêtre. De grandes âmes l'ont construite, en cherchant par leurs systèmes saints à « démontrer la Foi aux sages et aux incroyants ». Or, la foi immortelle resplendit sur les pinacles et dans les tabernacles, mais la ville est construite sur la foi. Tout mortel qui cherche par la spéculation à atteindre le Vrai se trompe de but et de chemin car il part avec une foi préconçue et d'avance est donné ce qu'il veut démontrer. Erreur de ceux qui croient saisir l'éternelle vérité par une démarche de la raison.

La Vérité est-elle donc dans « le pouvoir de l'homme qui compte, pèse et mesure » ? Non, la nature n'a ni chiffres ni lignes, l'homme penché sur elle ne voit qu'un miroir qui reflète son erreur.

On pense au Psalmiste, LXII, 5 et 10. (Vulg., LXI.)
Ils se plaisent au mensonge, ils bénissent de leur bouche et ils maudissent dans leur cœur.
Oui, les mortels sont vanité, les fils de l'homme sont mensonge.

1. *Poesie*, p. 316.

> *Almeno sei tu nel pensier*
> *Che di sè ragionando, e d'Iddio si assicura ?*
> *Risuona una voce amara : non sei.*

2. Le P. Semeria s'est reconnu dans ce prêtre à la *faccia pallida* et à la *veste squallida* (Giovanni Semeria, *I miei quattro papi*, Ambrosiana editoriale, p. 151).

— O Vérité, invoque le poète plus pressant, à moi qui t'ai toujours aimée, qui, poète et romancier, n'ai cessé de te chercher dans la nature et dans les âmes, révèle-toi, dis-moi comment t'atteindre.

— Peut-être es-tu dans l'élan de mon désir qui me porte vers toi ?

Mais une feuille de thym entre ses doigts, lui suggère qu'elle peut lui donner la réponse pour laquelle toute philosophie est impuissante. La Vérité est dans

> la vie qui meurt toujours et jamais ne meurt.

Dans un élan d'adoration le poète croit sentir que sa vie se confond avec celle de la plante, et écoute dans son cœur passer le flot de la Vérité infinie. Panthéisme ? Pas dans l'intention de l'auteur. D'une part il revient à l'affirmation du début : la Vérité se trouve dans la nature, et non sur les lèvres humaines, d'autre part il a voulu marquer la nécessité de renoncer à soi-même et à sa propre façon de penser, pour être disponible et ouvert au souffle de Dieu.

> Le souffle de l'Esprit passe et disparaît,

laissant le poète égaré. Alors dans l'air se forme le fantôme de la *Diletta*, de la noble créature qui au loin pense à lui. La Bien-Aimée, dit-il, « par son seul regard m'attire, m'attire à elle » (et l'on pense un instant à Béatrice qui par la puissance de son regard soulève Dante de sphère en sphère jusqu'à Dieu). Puis elle s'abandonne sur le cœur de son poète en disant :

> J'ai senti ta joie dans la Vérité
> Et je suis venue, moi, l'humble que tu aimes
> Pour être dans la Vérité une avec toi.

Suit un silence sacré, puis

> Dans les âmes,
> Dieu, amour caché omniprésent,
> Omniprésente Vérité cachée,
> S'ouvre. C'est un flux de l'Amour dans l'amour,

Un reflux de l'amour dans l'Amour,
Comme, à l'embouchure, un fleuve et la mer [1].

L'âme qui se donne à Dieu s'aperçoit alors que Dieu était en elle et en elle se révèle, réponse d'amour à l'appel d'amour, préparée par l'amour de deux êtres l'un pour l'autre. « Combien sont près l'une de l'autre, disait Laberthonnière, deux âmes qui se rencontrent en Dieu au plus profond d'elles-mêmes, et qui s'affirment réciproquement en vivant l'une par l'autre et l'une pour l'autre. C'est là que la certitude et l'amour atteignent, leur maximum d'intensité [2]. » La phrase est sentimentalisée, si l'on peut dire, à travers l'expérience du poète et son impuissance à se détacher de sa propre aventure, au moment même où il vient de marquer la nécessité du détachement.

Devenues *une*, les deux âmes s'enfoncent dans cette

Lumière intérieure par laquelle est vaincue toute autre [lumière,

(nouveau rappel de Dante et de Béatrice, mais ici la lumière est interne et le trajet n'a rien de spatial), et elles voient dans un éclair que la Cause de toute créature est en nous et que nous sommes en Elle. Nécessité de chercher Dieu en nous, non parce que nous le créons, mais parce que Dieu nous est plus intérieur que nous ne le sommes à nous-mêmes.

Enfin l'esprit possède la certitude et crie son aspiration :

O Dieu-Vérité, pour toujours dans l'amour
Se fondre en Toi !

1. *Poesie*, p. 322.

Sentita ho la letizia tua nel Vero
E son venuta, io l'umile che ami,
Per essere nel Vero una con te.
. . . . Nelle anime,
Iddio, coperto Amore onnipresente,
Coperta onnipresente Verità,
Si apre. L'Amore nell'amor fluisce,
Rifluisce l'amor nell'Amore,
Come alla foce una riviera e il mare.

2. L. Laberthonnière, *Le dogmatisme moral, Essais...*, p. 101.

Il y a dans cet *Hymne à la Vérité*, un entrelacement de trois éléments : le dogmatisme moral qui est la source immédiate du poème, l'expérience amoureuse du poète dont il ne peut se dégager et que — glissement facile — il justifie par la doctrine dont il est parti ; d'autant plus aisément qu'elle appelle le souvenir et l'exemple de Béatrice, et c'est le troisième élément fait de réminiscences littéraires d'ordre imaginatif [1].

Voilà en quoi a consisté ce qu'on voudrait appeler l'immanentisme de Fogazzaro : c'est-à-dire qu'il n'y a pas un seul reflet d'immanentisme doctrinal, mais un appel à la méthode d'immanence, nécessaire pour vraiment trouver Dieu. Insistance peut-être excessive dans toute la partie négative, tandis que Laberthonnière tenait à reconnaître l'importance de toute recherche et l'apport relatif mais réel des autres méthodes quand elles ne veulent pas être exclusives. Expression vague, confuse, décevante de l'élément positif d'une telle recherche. Il semble que Fogazzaro ait vu là surtout l'opposition à un intellectualisme que lui-même repoussait, et au lieu d'affirmer seulement que la raison limitée à elle-même ne permet pas d'attein-

1. Il y a d'autres réminiscences, en particulier de Victor Hugo, ce qui n'est pas pour nous surprendre.

Magnitudo parvi (77-90), *Pauca meae* I, surtout *Pleurs dans la nuit* expriment puissamment devant le mystère de l'homme cette angoisse qui saisit Fogazzaro.

Plus directement, la représentation des systèmes philosophiques et théologiques sous forme d'une ville bâtie sur les nuages, où résonnent les noms de saint Anselme, saint Thomas, Spinoza, Leibniz, Rosmini, Kant, rappelle

L'arbre Eternité... sans faite ni racines
. . . .
(où) nous apercevons dans le plus noir de l'arbre,
Les Hobbes. . . .
Les Kant. . . . .
. . . .
Tous se sont arrêtés en voyant le mystère.
Zénon rêve tourné vers Pyrrhon, et Voltaire
Regarde Spinoza.

Souvenir mêlé à celui de la ville que rien ne protégera contre la mort :

Tu périras malgré ton enceinte murée,
Et tu ne seras plus ville, ô ville sacrée,
Qu'un triste amas fumant,
Et ceux qui t'ont servie, et ceux qui t'ont aimée
Frapperont leur poitrine en voyant la fumée
De ton embrasement.

(*Contemplations*, VI, vi, *Pleurs dans la nuit*, v. 601, 613, 623-625, 457-462).

dre Dieu dans sa réalité vivante — ce qui est pourtant requis de tout chrétien — il l'exclut radicalement.

Peut-on dire qu'une plus forte adhésion à la philosophie rosminienne eût préservé Fogazzaro de cette dépréciation excessive de la raison [1] ? Peut-être qu'une plus exacte compréhension de la philosophie de l'Action et du dogmatisme moral aurait suffi sans l'aide d'aucun contrepoids extérieur. Il ne faut d'ailleurs rien exagérer : à un poème jailli d'un état lyrique de conscience — sentiment que la vie et l'amour plongent l'être en Dieu — il serait injuste de demander autre chose que ce qu'il a l'intention d'apporter. Par ailleurs Fogazzaro n'a jamais cessé de réclamer « une foi éclairée », avant et après l'*Hymne à la Vérité*, comme adhérant au dogmatisme moral ou comme disciple de Rosmini.

Mais peut-on sans équivoque appeler Fogazzaro disciple de Rosmini ? Elevé par son oncle dans l'admiration du philosophe de Rovereto, il ne pouvait être que rosminien, mais il l'était par sympathie plutôt que par conviction personnellement méditée et formée. Lorsqu'en 1897 on lui demande une étude sur Rosmini pour le volume que les disciples et amis du philosophe veulent publier à l'occasion du premier centenaire de sa naissance, il se rend sur les lieux où vécut le saint prêtre, mais il sent l'insuffisance de ce pèlerinage et il comprend la nécessité de pénétrer dans sa pensée. Il se met donc au travail sérieusement et honnêtement, lit et médite les œuvres de Rosmini, et avoue, en même temps que le profit qu'il tire de ces lectures, les difficultés qu'il éprouve à s'assimiler la pensée du philosophe.

Constatant que la science divine et la science humaine, réunies lorsque la théologie s'était approprié le platonisme d'abord, l'aristotélisme ensuite, se trouvent séparées depuis que ces philosophies ont été abandonnées, Rosmini veut réconcilier de nouveau la raison et la foi en établissant une philosophie qui satisfasse complètement l'intelligence, et qui montre la magnifique harmonie des vraies données de la raison et des dogmes révélés.

Il combat le sensualisme alors régnant et si puissant que les

1. G. S., p. 352.

systèmes de Locke, Condillac, Hume étaient enseignés jusque dans des séminaires où les professeurs en étaient réduits à distinguer deux domaines séparés et sans communication, celui de la philosophie et celui de la théologie.

Dans son *Nouvel essai sur l'origine des idées*, il établit le principe de l'objectivité de la vérité qu'il voit dans l'innéité de l'idée de l'être. « Je fus convaincu, dit-il en rappelant cette découverte qui fut pour lui une illumination, que l'être idéal indéterminé doit être la première vérité, le premier objet saisi par une intuition immédiate et le moyen universel d'acquérir toute connaissance, soit perceptive, soit intuitive [1]. » L'être est pour lui calqué sur l'intelligible.

Mais si l'être vu par intuition peut mener à cette conclusion que Dieu existe, il est impuissant à nous faire connaître Dieu. Comme Etre subsistant il se communique à nous par la grâce. La vérité en tant qu'objet d'intuition dans l'ordre de la nature est de Dieu, vue à la lumière de la grâce elle est Dieu même. Les relations entre l'homme et la Vérité sont des relations de connaissance et d'amour en même temps [2]. Fogazzaro insiste surtout sur ce point dans les deux écrits qu'il a consacrés au philosophe [3] avant de voir tomber la *ville* qu'avait contribué à édifier « Rosmini, aigle et colombe ».

En réalité il n'a abordé la philosophie de Rosmini que par occasion, parce qu'il était amené à exprimer un attachement d'un ordre tout différent. La fortune de Rosmini en Italie est due en grande partie à une question de patriotisme, et il y avait chez Fogazzaro cette reconnaissance affectueuse pour le patriote qui s'opposa à l'Autriche et qui, bien que certaines de ses idées politiques paraissent des songes vains, favorisa par sa propagande l'idée unitaire. A ce sentiment s'unissait une admiration fervente pour la vie sainte de Rosmini, le besoin de prendre la défense d'un persécuté, et une adhésion totale à ses vues de réformateur exprimées dans *Les cinq plaies de l'Eglise*.

1. Cf. F. Palhories, *La philosophie de Rosmini*, p. vii ; v. aussi Mgr d'Hulst, *Mélanges philosophiques*.
2. *Pour Antonio Rosmini, Discorsi*, p. 92.
3. *La figura di Antonio Rosmini, Discorsi*, p. 187-254, et *Per Antonio Rosmini, Discorsi*, p. 255-292.

On comprend avec quelle sympathie le romancier présente des prêtres rosminiens (Don Giuseppe Flores, Don Aurelio) qui sont avant tout de très saints prêtres.

Ce qui a le moins intéressé Fogazzaro chez Rosmini, c'est sa philosophie. En revanche le réformateur, inspiré par un ardent désir de perfection pour soi et pour les autres, a été un modèle passionnément admiré.



Quelles sont donc les revendications de Fogazzaro qui l'ont fait appeler un réformateur moderniste ? On pourrait les résumer dans ce simple désir : voir toujours et partout, dans les âmes et dans l'Eglise, un christianisme vivant. Mais il faut, pour réaliser ce désir, lutter contre tout ce qui immobilise, ankylose, momifie, et propager tout ce qui est facteur de vie. Double travail qui réclame des réformes. Réformes chez les fidèles, et dans le clergé. Réformes dans les personnes, et dans les institutions. Réformes d'ordre intellectuel, moral, spirituel.

En réalité, le désir de réformes dans l'Eglise catholique est quelque chose de permanent. Ce n'est rien d'autre que le drame personnel de tout chrétien appelé à la perfection et alourdi, ralenti par toutes les misères inhérentes à la nature humaine, et dont il faut précisément qu'il se libère ; c'est le drame collectif de ce grand corps de l'Eglise visible où l'on trouve cette réponse à l'appel, cette marche vers la perfection, mais aussi les poids qui écrasent et étouffent, qui accablent et parfois découragent parce que, à certaines époques, ou à certains égards, le poids est si lourd qu'il devient urgent de l'alléger. L'Eglise et ceux qui représentent l'autorité dans l'Eglise l'ont toujours reconnu. Qu'on se rappelle l'émouvante séance par laquelle s'ouvrit le concile de Trente : la responsabilité des maux que l'on déplorait et qui avaient provoqué la scission du luthéranisme était endossée par ceux mêmes qui parlaient.

Pour Fogazzaro, ce désir de réformes, vieux déjà dans sa pensée, prend une acuité nouvelle au moment où, de par ses fonctions administratives et politiques [1], il pénètre davantage

1. Il fut en particulier conseiller municipal de Vicence (1871-1901), de Caldogno (à

dans les dessous et les détours des « saintes hypocrisies », et également lorsque, mêlé à des modernistes, il reconnaît dans certaines de leurs revendications les siennes.

Son roman *Le Saint* naît de ces préoccupations. Dans quelle mesure est-il un roman de combat ? Il en parle comme de sa « dernière et plus grande bataille pour le renouvellement religieux orthodoxe qui s'impose et est déjà en chemin » (remarquons en passant le souci d'orthodoxie), et aussitôt il ajoute : « Quand je dis *bataille*, je ne veux pas agrandir mon œuvre. Il se peut que le monde ne s'en aperçoive pas, mais pour ma chétive personne, le fait sera grand[1]. » Son intention n'est donc pas, comme les premiers mots pourraient le laisser croire, de mettre le feu au monde, mais d'accomplir sa mission par un *témoignage* tel que lui, romancier, peut le donner. On a souvent parlé de ce roman comme d'une œuvre de propagande jetée dans le public pour servir des idées chères à l'auteur, et par là on lui refusait toute valeur artistique. C'est un jugement faux sur le point de départ, excessif sur le résultat. « Je travaille à mon *Saint* en vibrant de ce que j'écris, même quand je me trouve au milieu des autres[2]. » *Le Saint* n'est ni une thèse ni une polémique, il est la représentation d'un état d'âme et d'esprit profondément senti et sincèrement exprimé — pas toujours dominé suffisamment, disons-le, pour donner une œuvre d'art parfaite.

Les adversaires ont eu la partie belle, ils ont attribué à Fogazzaro toute proposition émise par l'un ou l'autre des personnages, même quand elles sont contradictoires. Ils ont, intentionnellement ou non, oublié que *Le Saint* est et reste un roman, que Fogazzaro a romancé le modernisme, que la création de personnages vivants et divers l'a enthousiasmé autant que la présentation d'idées auxquelles il tenait. Piero Maironi lui-même, celui qu'on appellera le saint, n'est pas né à ce moment-là avec la charge de défendre certaines positions religieuses, il existait déjà et Fogazzaro l'a pris avec tout ce qu'il apportait. Pour faire de lui le Saint, il s'est servi, suivant son habitude, de

partir de 1885), de Montegalda (à partir de 1899), Conseiller général (à partir de 1893), Sénateur (1900), Membre du Conseil supérieur de l'Instruction publique (1904).

1. Lettre à la comtesse Carolina Colleoni Giustiniani, novembre 1902, G. S., p. 403.
2. Lettre à T. G. S., 10 janvier 1905. G. S., p. 404.

plusieurs modèles, et en particulier de quelqu'un qui n'a rien à voir avec le modernisme, le polonais Towianski[1]; sonimagination de romancier s'est plu à combiner des éléments qui l'ont frappé en dehors des préoccupations du moment.

Ce fils de Luisa et de Franco du *Petit monde d'autrefois*, qui a rempli de ses tentations, de ses velléités, de son goût sensuel pour Jeanne Dessalle tout le *Petit monde d'aujourd'hui*, qui s'est échappé à la fin après le bouleversement causé par la mort de sa femme et l'appel qu'il a cru entendre : *magister adest et vocat te*, apparaît dans *Le Saint* sous un nom nouveau, celui de Benedetto. A ce changement de nom symbolique a correspondu aussi, depuis trois ans que Benedetto est venu se réfugier au monastère bénédictin de Santa Scolastica à Subiaco, une transformation intérieure dont son directeur et confident don Clemente est témoin. « Ferveur mystique, grande humilité inconsciente, progrès dans l'intelligence de la foi. » Cela inspire au moine « l'espoir d'une prochaine révélation, dans ce naufragé du monde, de la Grâce divine, de la Vérité divine, de la Puissance divine pour le bien des âmes ». Mais « ce naufragé du monde » n'est pas à l'abri du monde. Jeanne, « la douloureuse », le retrouve chez Giovanni Selva, ce savant catholique, promoteur d'une réforme religieuse, ami de don Clemente. Ainsi, l'élément tentation de la chair est introduit là encore. Le romancier n'a pas su éliminer Jeanne dont il désirait la conversion. Elle résiste pourtant, par manque d'adhésion intellectuelle au *credo* de Benedetto, jusqu'au moment où, soucieuse d'adoucir la mort de celui qu'elle aime désormais de façon désintéressée, elle baise passionnément le crucifix que le mourant essaie de soulever vers elle. Et, malgré l'ambiguïté de ce geste, c'était bien le premier pas vers la foi, puisque dans le roman suivant, *Leila*, apparaît l'ombre voilée de crêpe de cette femme consacrée désormais à des œuvres de charité et à un apostolat inspiré du mort.

L'élément romanesque, que la présence de Jeanne apporte dans *Le Saint*, s'entremêle aux conversations, réunions, événements, dont la portée religieuse est la seule qui nous intéresse présentement. Après une réunion, chez les Selva, d'ecclésias-

1. Cf. LUCIENNE PORTIER, *Fogazzaro et Towianski*, article à paraître dans la *Revue des Etudes Italiennes*.

tiques et de laïcs désireux d'une réforme, le nouvel abbé de Santa Scolastica interdit à don Clemente de retourner chez ses amis et renvoie Benedetto du couvent. Celui-ci s'en va à Jenne où il mène une vie pauvre et sainte et commente l'évangile au peuple, mais les méfiances ecclésiastiques devant l'enthousiasme populaire pour celui qu'on appelle déjà le saint, l'obligent à partir. A Rome il se donne à un aspostolat de charité dans le quartier populaire du Testaccio et parle dans des réunions secrètes à un public d'étudiants et de prêtres ; il a une entrevue avec le pape ; il doit comparaître devant le Directeur de la Sûreté et devant le ministre de l'Intérieur ; enfin il meurt, dans la maison du docteur Mayda, entouré d'innombrables amis, disciples, admirateurs de toutes cultures, de toutes classes sociales, qui veulent sa bénédiction et ses derniers conseils.

Le roman présente un triple intérêt : celui des psychologies individuelles et collectives, celui de l'entrelacement des intrigues mondaines, ecclésiastiques et politiques, des *combinazioni* présentées dans toute leur horreur, celui enfin d'un idéal religieux qui n'est pas un instant séparé des réalités concrètes dans lesquelles il est forcément inséré. Beaucoup mieux qu'un exposé théorique — qui aurait pu être plus clair étant isolé de la complexité du concret — ce roman montre les idées en proie aux hommes ; les sincérités qui, en servant les idées, se heurtent et se combattent parce qu'il leur manque une vue large et compréhensive du réel ; les hypocrisies qui se servent des idées pour des fins intéressées.

La réunion chez les Selva pose dès le début le problème de la réforme religieuse dans toute sa complexité. Des hommes, laïcs, ecclésiastiques séculiers et réguliers, se trouvent là parce qu'ils désirent cette réforme et sur ce point ils sont d'accord ; mais les différences de tempéraments, de formes d'esprit, d'exigences spirituelles font qu'ils l'envisagent de façon différente et n'arrivent pas à s'entendre.

Il y a les spirituels pour qui la démarche essentielle est l'union à Dieu et l'amour du prochain qui doit arrêter toute parole de colère, tout sentiment de haine. Il y a les intellectuels qui considèrent comme urgente une réadaptation du dogme aux intelligences modernes. Il y a ceux qui veulent d'abord

une action franciscaine, action morale et non intellectuelle, moins par crainte de Rome comme on l'a suggéré, que par crainte de troubler dans leur foi beaucoup d'âmes simples et sincères. Il y a même l'abbé genevois, élégant et sceptique, qui exerce son ironie à la fois sur l'autorité et sur les réformateurs ; positif et logique, ambitieux aussi, il insiste sur le danger vis-à-vis de Rome de s'unir dans une ligue pour la réforme. Il est la pierre d'achoppement qui exaspère chez chacun ce qu'il y a de particulier et révèle les divergences, alors que, sans lui, l'élément unifiant, à base d'amour de Dieu et des âmes, aurait dominé et dirigé le débat. Seul don Clemente comprend l'unité d'aspiration dans la diversité des attitudes : « Il est bon, pense-t-il, que chacun travaille selon sa propre vocation, les intellectuels dans une direction, les franciscains dans une autre. Celui qui appelle saura coordonner l'action de ceux qu'Il a appelés. » Mais par retenue, par crainte que les mots le trahissent, il ne dit rien.

*
* *

Dans cette confusion et cette très juste complexité des idées mêlées à la vie, il faudrait essayer de mettre de l'ordre. Travail d'autant plus délicat que Fogazzaro lui-même ne pensait pas à un très net programme de réformes, peut-être parce qu'il en était incapable, comme on le lui a reproché, surtout parce qu'il pensait à des états d'âme et d'esprit à promouvoir. Il se réclamait, il est vrai, de Rosmini, mais rappelons que pour celui-ci, les *plaies* de l'Eglise, comme celles du Christ, venaient de l'extérieur. C'était d'abord la séparation du peuple et du clergé dans le culte : les fidèles, disait-il, devraient s'associer aux rites liturgiques et pour que ce soit possible il serait bon de supprimer le latin ; la seconde plaie était l'ignorance du clergé : le remède serait dans une réforme des séminaires, où l'on devrait introduire de fortes et larges études et des hommes de valeur pour les diriger ; la désunion des évêques constituait une troisième plaie dans un corps qui aurait dû être un ; l'ingérence du pouvoir civil dans la nomination des évêques et dans la distribution des biens ecclésiastiques étaient la quatrième et la cinquième plaie ;

Rosmini aurait voulu un retour aux coutumes anciennes, quand le peuple et le clergé prenaient part à l'élection des évêques ; il pensait que le salut était dans le peuple car c'est lui qui avait le mieux conservé l'esprit de l'évangile[1]. Pour Fogazzaro le mal est plus intérieur, ce sont quatre esprits mauvais qui « ont pris possession du corps de l'Eglise pour y empêcher le règne de l'Esprit Saint », et le travail de chacun de ces esprits a des répercussions dans tous les domaines. *L'esprit de mensonge* s'oppose à la vérité religieuse, philosophique, scientifique, mais aussi à la vraie vie chrétienne dans les âmes ; *l'esprit de domination du clergé* crée des conflits spirituels, intellectuels, politiques ; *l'esprit d'avarice*, non seulement souille le clergé mais encore a de vastes répercussions sociales ; *l'esprit d'immobilité*, qui prend figure d'ange de lumière et ferait crucifier de bonne foi le Christ aujourd'hui, lutte contre l'intelligence, contre la société, contre la vie même.

Fogazzaro ne s'attache pas à rechercher le détail de réformes extérieures, mais bien plutôt à rendre évidente la nécessité d'un renouvellement intérieur, dans l'ordre intellectuel, moral et spirituel.

*
* *

Un renouvellement intellectuel doit s'opérer à l'intérieur du catholicisme et doit s'opérer sans crainte, car « il existe entre la vérité qui est l'objet de la foi et la vérité qui est l'objet de la science, une affinité secrète grâce à laquelle dès qu'une vérité, peu conciliable apparemment avec la vérité religieuse, est acquise à la science, la vérité religieuse en absorbe le suc et grandit »[2]. Ils minimisent singulièrement l'objet de la foi, ceux qui attribuent une valeur absolue aux formules par lesquelles s'exprime humainement cette foi. Déjà en 1893, dans la lettre citée à Gaetano Negri, Fogazzaro priait son correspondant de bien vouloir « examiner de nouveau les fondements de (son)

1. Antonio Rosmini, *Le cinque piaghe della Santa Chiesa, trattato dedicato al clero cattolico*, 1832, mais publié seulement en 1848, Lugano, tipografia Veladini.

2. Conférence de Paris : *Les idées religieuses de Giovanni Selva* parue dans *Demain*, Lyon, 8 février 1907, p. 243.

opinion sur l'immobilité du catholicisme, de regarder si même à l'intérieur du catholicisme, non pas le dogme mais l'intelligence du dogme, ne suit pas un mouvement d'évolution continuelle,... si même à l'intérieur du catholicisme il n'y a pas une force qui tend à conserver les formes anciennes et une force qui tend à produire des formes nouvelles,... si l'immobilité absolue n'est pas la tendance et le programme seulement d'un *parti* dans l'Eglise... [1] », et il revenait dans une conférence sur cette affirmation : « Pas le dogme, non, mais l'intelligence du dogme a sa lente évolution rationnelle même dans la masse [2]. » Il importe de souligner la distinction établie entre le dogme et l'intelligence du dogme.

La notion de développement du dogme n'a pas été envisagée de la même façon par tous. Pour Newman, l'image en est dans la germination d'une graine, pour von Hügel, dans la purification d'un minerai [3] ; les deux images sont justes et montrent que nous n'avons qu'une vue limitée des problèmes et dépendante de ce que nous sommes. L'image de Newman maintient dans le dogme la fidélité aux origines, contre le protestantisme dont il sortait, celle de von Hügel exprime que l'effort humain tend à dégager la parole divine de la gangue impure et inévitable de la pensée et du langage humains où elle doit s'insérer.

Par ailleurs certains disent : sous la formule immuable c'est le contenu du dogme qui change ; d'autres : le dogme reste, si la formule change, et même elle doit changer pour conserver le sens, puisque le langage qui l'exprime est, par sa nature, changeant. L'expression fogazzarienne rend compte à la fois de ce qui dans le dogme est vérité objective immuable, et du caractère relatif de ce que l'intelligence humaine peut en saisir et en exprimer.

C'est ce que Benedetto s'applique à faire comprendre à l'archiprêtre de Jenne, c'est ce qu'il dit au pape : « Dieu est infini et immuable, mais l'homme s'en fait une idée toujours plus grande de siècle en siècle et... de toute la Vérité Divine on peut dire

1. G. S., p. 222-224. Cf. Réponse à l'enquête du *Mercure de France*, 1907.
2. *Giacomo Zanella e la sua fama, Discorsi*, p. 129.
3. V. Nédoncelle, *op. cit.*, p. 67.

la même chose [1]. » Il avait lui-même recueilli cet enseignement auprès de Giovanni Selva qui sentait l'urgence de la tâche à remplir sur ce point. « Considérant les maux qui affligent l'Eglise, maux qui en substance sont les désaccords entre son élément humain changeant et son immuable élément de Vérité Divine, nous voulons nous unir en Dieu Vérité avec le désir qu'Il enlève ces désaccords [2]. »

L'enseignement religieux doit donc être modifié, dans les séminaires et aussi pour les laïcs. Fogazzaro ne croyait pas que le thomisme, triomphant avec Léon XIII, alors que Pie IX avait toujours refusé au cardinal Pecci de proclamer saint Thomas patron de toutes les universités, fût la panacée universelle. Il pensait même qu'il y avait là un danger : n'avait-on pas entendu au cours d'un congrès catholique des orateurs soutenir des thèses d'histoire naturelle et de physique en les appuyant sur saint Thomas ? Et Mgr Scalabrini, qui racontait l'incident à Fogazzaro, ajoutait : « Saint Thomas, s'il vivait aujourd'hui, en saurait beaucoup plus que nous, mais nous en savons plus que saint Thomas [3]. »

Ils obéissent sans le savoir à l'esprit de mensonge, ceux qui enseignent la lettre dans la terreur de tout changement. « Ils se disent fidèles et ils ne comprennent pas combien est pauvre et lâche leur foi, combien leur est étranger l'esprit de l'apôtre qui examine tout. Adorateurs de la lettre, ils veulent contraindre les adultes à une nourriture d'enfant que les adultes repoussent [4]. » Benedetto mourant répétera le conseil à ses disciples : « Purifiez la foi pour les adultes auxquels ne convient plus la nourriture des enfants. » La phrase de saint Paul prend toute sa valeur sur les lèvres de celui qu'on accuse de vouloir rompre avec la tradition. Ce précepte est bon pour les fidèles, mais il est utile aussi pour ceux qui sont hors de l'Eglise ; il y a beaucoup d'incroyants de bonne foi que l'on scandalise et que l'on éloigne de l'Eglise par l'étroitesse d'un enseignement mal adapté à la mentalité moderne.

1. *Santo*, p. 321.
2. *Ibid.*, p. 66.
3. *Una visita a Monsignore Scalabrini*, *Minime*, p. 183.
4. *Santo*, p. 321.

N'attendons pas un plan d'ensemble pour une refonte de l'enseignement religieux, ni un programme bien construit à l'usage des séminaires ! Fogazzaro n'a jamais cherché à dépasser le rôle que lui conféraient ses capacités et son talent, il ne désire rien d'autre que de stimuler la curiosité des esprits et l'ardeur des âmes. « Si ma petite étincelle pouvait allumer un grand feu, peu m'importerait ensuite d'être jeté à terre et piétiné [1]. »

Indiquer les problèmes intellectuels à résoudre n'est pas de son ressort. En outre, s'il est persuadé que, pour les savants, la tâche est urgente, il est convaincu aussi que là n'est pas l'essentiel de la vie religieuse. D'abord le sentiment profond que la grandeur divine est incommensurable à l'esprit de l'homme, lui fait comprendre qu'entre sa conception religieuse et celle d'esprits simples et peu exigeants, il y a bien moins de distance qu'entre la sienne et ce qu'est vraiment Dieu. Ainsi pense Giovanni Selva devant la foule qui entoure le Saint à Jenne. C'est aussi ce qu'éprouve Benedetto, la nuit de sa mort, en regardant de son lit le ciel, « un sentiment intense de l'incommensurable grandeur de la Vérité Divine en face de sa conception religieuse et celle de ses amis » [2]. Ensuite il sait que ce n'est pas là une question vitale : « Quand vous dites en pleurant au Christ vos infirmités et que le Christ vous guérit, pensez-vous à l'authenticité d'un passage de saint Jean, au véritable auteur du quatrième évangile ou aux deux Isaïe [3] ?

*
* *

La réforme morale consiste essentiellement à faire pénétrer la foi purifiée dans la vie. Nécessité qui devrait s'imposer à ceux qui croient aux dogmes et aux miracles et seraient heureux d'y croire plus encore, mais qui ne croient pas aux béatitudes. A ceux qui disent : Seigneur, Seigneur, mais pensent qu'il serait trop dur de faire la volonté de Dieu [4]. Tout l'enseignement de Benedetto est à base évangélique.

1. *Les idées religieuses de Giovanni Selva*, p. 222.
2. *Santo*, p. 433.
3. *Ibid.*, p. 281.
4. *Santo*, p. 442. Cf. « Ceux qui me disent : Seigneur, Seigneur, n'entreront pas tous

Faire la volonté de Dieu, tout est là et le reste n'est rien. Benedetto le dit aux étudiants de la *via della Vite* [1]. Et Fogazzaro le répète dans son testament spirituel, *Ce que dit don Giuseppe Flores* : s'il est nécessaire d'être prudent dans tout travail critique « il reste à prêcher dans les rues, sur les places et sur les toits l'enseignement moral du Christ » [2].

A la pénétration de l'esprit évangélique dans la vie, deux esprits mauvais s'opposent : l'esprit de mensonge et l'esprit d'avarice. L'hypocrisie qui pourrit les âmes, sous le prétexte de ne pas scandaliser les faibles, éloigne de l'Eglise et du Christ les âmes droites. L'esprit d'avarice transforme de nombreux prêtres du Christ en hommes avides d'honneurs et de richesses ; il les empêche d'aimer et de soulager les pauvres et il les courbe devant les puissants auxquels on n'ose plus répéter : Malheur aux riches !

Avant que les circonstances l'aient porté à Rome « dans le tourbillon du monde », Benedetto avait compris sa mission surtout comme un rappel à la vie simple et pauvre selon l'esprit de l'évangile; il y a même, chez ce disciple de don Clemente vivant à l'ombre d'un des plus anciens monastères bénédictins, un esprit franciscain qui le disposait à une action morale. Si à Rome, il est appelé à parler devant des auditoires qui le considèrent comme un maître, il n'en reste pas moins attaché à son humble vie de jardinier à la villa Mayda. Il ne cesse d'affirmer — aussi bien contre les traditionalistes momifiés que contre les rebelles et les brouillons qui voudraient une révolution dans l'Eglise — que l'essentiel est de réaliser la volonté de Dieu. En face de toute douleur humaine qui appelle à l'aide au nom du Christ il y a ceux qui disent oui et ne vont pas, mieux valent ceux qui disent non et qui vont [3]. Dans les mots : *Fiat voluntas*

dans le royaume des cieux, mais celui-là seul qui fait la volonté de mon Père qui est dans les cieux. Plusieurs me diront en ce jour-là : Seigneur, Seigneur, n'avons-nous pas prophétisé par ton nom ? n'avons-nous pas chassé des démons par ton nom ? n'avons-nous pas fait beaucoup de miracles part on nom ? Alors je leur dirai hautement : Je ne vous ai jamais connus, retirez-vous de moi, ouvriers d'iniquité. » (Matth., vii, 21-23.)

1. *Santo*, p. 282.

2. *La parola di don Giuseppe Flores*, G. S., p. 508.

3. *Santo*, p. 328. Cf. Matth., xxi, 28-31. « Un homme avait deux fils, s'adressant au premier il lui dit : Mon fils, va travailler aujourd'hui à ma vigne. Celui-ci répondit : Je ne veux pas ; mais ensuite touché de repentir il y alla. Puis, s'adressant à l'autre, i

tua, il n'est pas question de résignation passive mais d'effort persévérant « pour faire prévaloir la loi divine dans le champ de l'activité humaine »[1].

C'est pourquoi il y a plus de vie chrétienne dans certaines âmes qui n'ont pas la foi que chez beaucoup de ceux qui se disent chrétiens. En pensant à Mayda, grande âme généreuse d'incroyant, Benedetto affirme : « Ceux qui aiment les hommes et se figurent être froids avec Dieu sont plus près du Royaume que tous ceux qui se figurent aimer Dieu et n'aiment pas les hommes[2]. » Une affirmation analogue a rendu l'espérance à la petite institutrice de Jenne dont le père athée est mort avec la malédiction des prêtres :

Vous disiez qu'un homme peut nier Dieu sans être vraiment athée et sans mériter la mort éternelle, quand il nie le Dieu qui lui est proposé sous une forme qui répugne à son intelligence, mais qu'il aime la Vérité, qu'il aime le Bien, qu'il aime les hommes et qu'il met en pratique cet amour[3].

Benedetto, on le voit, a un sentiment très vif de la réalité de *l'âme de l'Eglise.* Mais il a aussi le sentiment non moins vif du bienfait de l'appartenance au corps de l'Eglise, et il voudrait travailler à abattre les murailles qui séparent les différentes confessions chrétiennes, non par voie de concessions et de compromis, mais en ravivant un foyer de vie intérieure, en amenant chacun à une plénitude de foi dans le Christ, capable de transformer toute une vie.

*
* *

La vie spirituelle est tarie dans beaucoup d'âmes parce qu'on a fait de la religion un ensemble tout négatif de prohibitions au

lui fit le même commandement. Celui-ci répondit : J'y vais, Seigneur ; et il n'y alla point. Lequel des deux a fait la volonté de son père ? »

1. *Santo*, p. 111.

2. *Ibid.*, p. 441. Cf. I Ep. Jean, 4, 20 : « Si quelqu'un dit : « J'aime Dieu », et qu'il haïsse son frère, c'est un menteur ; comment celui qui n'aime pas son frère qu'il voit, peut-il aimer Dieu qu'il ne voit pas ? »

3. *Santo*, p. 226.

lieu d'en faire un foyer rayonnant d'amour de Dieu et des hommes.

Peu de chrétiens aujourd'hui savent que la religion n'est pas principalement adhésion de l'intelligence à des formules de vérité, mais qu'elle est principalement action et vie selon cette vérité, et qu'à la vraie foi ne correspondent pas seulement des devoirs religieux négatifs et des obligations envers l'autorité ecclésiastique [1].

Il faut être saint, activement, librement, généreusement saint. « Savez-vous, dit Benedetto au peuple de Jenne, que toutes les messes, bénédictions, rosaires, litanies comptent moins que rien si auparavant vous n'avez purifié votre cœur selon la parole de Jésus [2] ? »

Cette obligation s'impose à tous, aux intellectuels et aussi aux foules ignorantes dont la dévotion est si peu nourrie d'idées. Le romancier a compris admirablement cette foule de paysans de la vallée de l'Aniene et des montagnes environnantes, qui accourt pour voir le Saint et lui demander des miracles, foule vivante, débordante de ferveur, prête aux querelles et aux bousculades. Il voit en elle une foi réelle sous des formes grossières, et, « dans une rude enveloppe d'ignorances caduques, le sens refusé aux esprits orgueilleux de la Vérité cachée qui est Vie, mystérieux radium dans un amas de métal impur » [3]. Mais cette compréhension ne l'empêche pas de dénoncer chez le peuple le superstitieux besoin de miracles qui est à l'origine de bien des légendes.

Benedetto, après sa nuit de tempête, avait embrassé Nazzareno, le vacher, en le remerciant du lait qu'il lui avait donné ; celui-ci restait debout immobile, et deux fois Benedetto dut lui dire : « Allez, Nazzareno, allez, cher enfant ». Or, Nazzareno quelques années plus tard,

aimait à raconter qu'au moment où Benedetto le serrait dans ses bras, il lui semblait être hors de lui-même, son sang s'était fait de glace et puis de feu, et son cœur battait aussi fort que la première fois qu'il

1. *Santo*, p. 321.
2. *Ibid.*, p. 189.
3. *Ibid.*, p. 202.

avait reçu le Christ dans l'Eucharistie; qu'un grand mal de tête dont il souffrait depuis deux jours avait instantanément disparu ; qu'il avait alors compris qu'il se trouvait dans les bras d'un saint à miracles, et il était tombé à genoux à ses pieds [1].

Et que d'autres témoignages rapportés par ceux qui revenaient de Jenne et avaient vu cet homme extraordinaire, « prince de sang royal » caché sous la bure !

La foule veut des guérisons : en l'absence de Benedetto, une jeune fille malade, pleine de confiance, est déposée sur le lit du Saint et se déclare guérie, l'enthousiasme croît : on veut la guérison de l'homme brûlant de fièvre qui s'est laissé traîner ici par sa famille et sent venir la mort. Il y a, certes, chez ces montagnards, un grand respect pour Benedetto, mais aussi une tyrannie qui commence à s'exercer : le Saint n'a pas le droit de refuser les miracles dont le peuple est avide.

Là est très bien vue la difficulté d'enseigner et de diriger des esprits simples qui imposent leurs propres explications miraculeuses de certains phénomènes — avec autant de ténacité que certains intellectuels imposent leurs opinions en exégèse ou en histoire ! Ce n'est pourtant pas un motif suffisant pour renoncer à développer chez eux une conception religieuse plus spirituelle. Benedetto, voyant le repentir et l'humilité de ces gens qui pleurent et se réconcilient entre eux, leur permet d'entrer à l'église, et après un quart d'heure de silence pendant lequel on aurait pu entendre voler une mouche, au-dessus de tous ces gens agenouillés, il commence à réciter à haute voix, suivi par tout le peuple, le *Pater*, en italien, lentement, s'arrêtant à chaque verset.

La prière, en effet, qui est l'expression première de la vie religieuse, doit être purifiée. « A ceux qui prient abondamment, et souvent comme des idolâtres, enseignez à pratiquer, outre la prière prescrite, la prière mystique dans laquelle la foi est plus pure, l'espérance plus parfaite et plus parfaite la charité, qui d'elle-même purifie l'âme et purifie la vie [2]. »

Les formules et les pratiques n'ont de valeur que par la réa-

1. *Santo*, p. 122.
2. *Ibid.*, p. 442.

lité qu'elles expriment. Ce qu'il faut c'est un accroissement, un approfondissement de vie spirituelle qui conditionne et entraîne toutes les autres réformes. « Une légion de saints pourrait pour la défense du catholicisme plus que dix légions d'hommes combattant pour la foi catholique dans le champ de la pensée avec des armes modernes [1]. » Ces mots ne sont pas de la part de Fogazzaro, comme on l'a cru, un retour en arrière, un repliement désabusé ; tout ce que dit Benedetto aux étudiants de la *via della Vite* tend déjà à mettre en valeur la vie spirituelle et à purifier la conception de la vie religieuse. « Soyez saints », répète encore Benedetto mourant à ses disciples. Parmi ceux-ci un prêtre ayant demandé : « Maître, et nous ? » Benedetto précise :

Soyez pauvres, vivez comme des pauvres, soyez parfaits, ne recherchez ni les titres ni les vêtements honorifiques, ni l'autorité personnelle, ni l'autorité collective, aimez ceux qui vous haïssent, tenez-vous hors des factions, établissez la paix au nom de Dieu, n'acceptez pas de charges civiles, ne tyrannisez pas les âmes et ne cherchez pas à trop les gouverner, ne faites pas de cultures artificielles de prêtres, priez Dieu d'être beaucoup, mais ne craignez pas d'être peu ; ne croyez pas avoir besoin de beaucoup de science humaine, il vous faut avoir seulement beaucoup de respect pour la raison et beaucoup de foi en la Vérité universelle et indivisible [2].

*
* *

Ces conseils d'un laïc à un prêtre posent la question de l'autorité. Le Saint insiste longuement sur le rôle des laïcs dans l'Eglise ; ce n'est certes pas une nouveauté ; dans les siècles lointains, les laïcs étaient intimement mêlés à la vie de l'Eglise, et Benedetto a soin de rappeler la lettre que saint Pierre Damien écrivait à un laïc qui prêchait, et qui même prêchait à l'église [3]. Après la Réforme et la Contre-Réforme, les choses ont

1. *La parola di G. F.*, G. S., p. 508.
2. *Santo*, p. 444.
3. *Ibid.*, p. 235. La lettre à laquelle Benedetto fait allusion est très révélatrice du rôle que les laïcs pouvaient exercer dans l'Eglise. On la trouve dans Migne, *Patrologie latine*, t. CXLIV, col. 461-464. *S. Petri Damiani Epistolarum liber VIII*, 1 ad Cinthium Urbis praefectum.

Dans le passage où Pierre Damien parle à Cinthius de sa prédication dans l'Eglise, il dit ceci :

changé, mais c'est le fait seulement de circonstances historiques. On a fini par considérer avec un très paresseux respect que la hiérarchie seule était l'Eglise.

Si l'encyclique *Pascendi dominici gregis* a cru devoir dénoncer comme une forme de modernisme une ingérence du laïcat dans l'Eglise, ingérence qui pouvait être dangereuse du fait de l'esprit d'indépendance et de rébellion qui soufflait dans certains milieux, il n'en est pas moins vrai que déjà quelqu'un comme Rosmini qui était prêtre — et qui avait refusé le chapeau de cardinal — réclamait une participation du laïcat dans l'élection des évêques, dans la vie liturgique, dans la vie sociale.

Benedetto, lui, voyait, dans l'avenir, des catholiques laïcs se grouper pour l'action religieuse et la gloire de Dieu dans le monde. Il distingue nettement l'Eglise et la hiérarchie. Aux jeunes gens troublés et inquiets qui ont mis leur espoir en lui, il répond :

Vous vous êtes adressés à moi poussés par une inconsciente certitude que l'Eglise n'est pas seulement la hiérarchie, mais l'universelle assemblée des fidèles, *gens sancta*... Certitude inconsciente parce que si elle n'était pas inconsciente, vous ne diriez pas : l'Eglise s'oppose à ceci — l'Eglise étouffe cela — l'Eglise vieillit — l'Eglise a le Christ sur les lèvres et non dans le cœur.

Comprenez-moi bien. Je ne juge pas la hiérarchie, je reconnais et j'honore l'autorité de la hiérarchie, je dis seulement que l'Eglise n'est pas uniquement la hiérarchie... L'Eglise est la hiérarchie avec ses conceptions traditionnelles et elle est le laïcat qui puise continuellement à la vie même et continuellement réagit sur la tradition ; l'Eglise est la théologie officielle et elle est le trésor inépuisé de la Vérité Divine qui réagit sur la théologie officielle ; l'Eglise ne meurt pas,

Moïse n'était pas éloquent et Dieu lui accorda de resplendir par le visage (*Exode*, IV). Aaron était éloquent, mais n'avait pas cette gloire de la face. Cinthius préfet de Rome remplit la charge de Moïse et d'Aaron. Il y a des ressemblances entre sa charge et celle de ces deux hommes de Dieu. Aaron parle au peuple et Moïse s'occupe des choses de Dieu. Quand Cinthius gouverne, rend la justice, il remplit l'office d'Aaron ; quand il parle dans une église il remplit l'office de Moïse : « Et quand tu excites ce même peuple aux choses de Dieu par de saintes exhortations, n'exerces-tu pas, en pieux émule, l'office spirituel de Moïse ? » (*Et cum eumdem populum ad ea quae Dei sanctis exhortationibus provocas, quid aliud quam Moysi spiritale propositum pius aemulator usurpas ?*) Puis Pierre Damien exhorte Cinthius à continuer sa tâche au forum et à l'église et ajoute qu'à l'église il doit faire entendre des paroles d'exhortation salutaire et seulement parler des choses qui concernent Dieu. (*In ecclesia salutiferae exhortationis verba depromens, modo in his quae ad Deum pertinent.*)

l'Eglise ne vieillit pas, l'Eglise a le Christ vivant dans le cœur plus que sur les lèvres [1].

Le seul fait que Benedetto soit un laïc, un laïc modèle de vie pure et de sainteté, qui harangue le peuple, parle aux intellectuels avec autorité, s'adresse même au pape, ce seul fait est assez expressif. Peut-être y a-t-il chez ce chrétien à tendances franciscaines et à sympathies bénédictines le souvenir que ni saint Benoît, ni saint François n'étaient prêtres, et s'il refuse même la robe du moine, c'est par humilité et aussi par le sentiment d'une vocation particulière, non monacale. De même un laïc, Giovanni Selva, dirige le mouvement intellectuel d'un « catholicisme libéral et progressiste », et il a comme disciples des prêtres et des religieux.

Plus d'une fois sont signalés des conflits d'autorité qui obligent à reposer la question. A la réunion de Subiaco, le professeur Minucci s'écrie : « Hésiterez-vous par peur de Pierre à servir le Christ [2] ? » Et quelquefois don Clemente « devait se défendre contre la tentation de juger son supérieur, l'Abbé, qui lui avait interdit d'aller chez Selva, contre la tentation d'en appeler de l'Abbé à Quelqu'un de plus grand que les Abbés et même que les Pontifes, à l'intérieur de son âme » [3]. Il ne veut pas ruiner l'autorité, mais il flétrit la peur de l'autorité. « Ce manque de courage moral est une plaie de l'Eglise. Plutôt que de se mettre en conflit avec ses supérieurs on se met en conflit avec Dieu. » Or, il faut être soumis aux Supérieurs « avec une parfaite obéissance en tout ce qui n'est pas contre le Bien ou en faveur du Mal, déposant à leurs pieds même sa vie, mais pas sa conscience, jamais sa conscience » [4]. Est-il besoin de rappeler que, d'après saint Thomas, en ce qui concerne la volonté ou le jugement intérieur, l'homme n'est pas tenu d'obéir à l'homme, mais seulement à Dieu [5] ?

1. *Santo*, p. 278-280.
2. *Ibid.*, p. 70.
3. *Ibid.*, p. 195.
4. *Ibid.*, p. 234.
5. *In his quae pertinent ad interiorem motum voluntatis homo non tenetur homini obedire sed solum Deo* (Summa theologica, *secunda secundae partis*, art. V.).

Fogazzaro cherche à redresser la conception de l'autorité qui doit être acceptée et non subie pour conserver toute sa valeur. Il se prononce contre toute rébellion : « Dieu commande que vous restiez dans l'Eglise, dit Benedetto aux étudiants, que vous travailliez dans l'Eglise, que vous soyez dans l'Eglise des sources d'eau vives [1]. » Aucune tactique hypocrite dans ce conseil : ce souci de rester dans l'Eglise est la marque d'un attachement filial inébranlable, d'une foi totale aux destinées surnaturelles de cette Eglise dont on peut critiquer certaines réalisations humaines. Le professeur Dane affirme comme point de départ de toute action religieuse, la prière d'abord, et ensuite le propos « d'obéir toujours à l'autorité ecclésiastique légitime, exercée selon ses justes règles »[2]. Chaque fois que, au cours du roman, il est question de réformes, il est indiqué qu'elles doivent être faites par l'autorité légitime, bien loin d'être dirigées contre elle.

Après avoir parlé au pape en toute humilité et liberté — cette « liberté des enfants de Dieu » dont parle l'apôtre — Benedetto reçoit, pleinement respectueux et soumis, la bénédiction du représentant de l'autorité suprême, « Benedetto resta à genoux absorbé dans cette bénédiction qui lui semblait venir du Christ » [3].

*
* *

L'heure devait sonner à laquelle Fogazzaro n'aurait plus seulement à considérer l'obéissance à l'autorité dans les discours de ses personnages, mais dans la direction de sa propre vie. Il eut, la première fois, l'idée d'une condamnation possible au moment de la publication des *Ascensions humaines*, en 1898. On discutait beaucoup en Italie un livre intitulé *Evolution et dogme*, du P. Zahm; professeur de philosophie dans une université catholique d'Amérique, et la traduction italienne, qui avait paru avec l'imprimatur, dut à ce moment être retirée pour éviter une condamnation. A ce propos, Fogazzaro écrivit que si son livre

1. *Santo*, p. 280.
2. *Ibid.*, p. 62.
3. *Ibid.*, p. 334.

était condamné il se tairait, mais qu'il lui serait impossible de se rétracter, étant attaché aux idées exposées dans les *Ascensions* de telle façon, qu'il croirait en les reniant « pécher contre la Vérité et offenser Dieu »[1]. Pour comprendre ces mots il faut se souvenir que l'évolutionnisme n'était pas pour Fogazzaro une hypothèse scientifique, mais une attitude intérieure de caractère religieux.

Les *Ascensions* ne furent pas condamnées, mais par décret du 5 avril 1906, la Congrégation de l'Index condamnait *Le Saint* en même temps que les *Essais de philosophie chrétienne* et *Le réalisme chrétien et l'idéalisme grec* de L. Laberthonnière, *L'infaillibilité du pape et le Syllabus* de P. Viollet. Fogazzaro se soumit, il se soumit à une autorité qu'il avait toujours déclarée légitime. Il ne se rétracta pas, il lui eût été difficile de le faire puisque on ne savait pas lui indiquer sur quels points il ne s'accordait pas avec la doctrine officielle. Mais il était décidé à « obéir en silence »[2]. On exigea davantage, on voulut une déclaration publique, et il la fit sous forme de lettre à M. Filippo Crispolti ; il y disait notamment :

...J'ai résolu depuis le premier moment de donner au Décret cette obéissance qui est de mon devoir de catholique, c'est-à-dire de ne pas le discuter, de ne pas agir contre lui en autorisant des traductions ou rééditions autres que celles qui dépendent de contrats ayant précédé le Décret et impossibles à rompre[3].

Quelque réconfort lui vint de l'approbation affectueuse d'amis et d'admirateurs parmi lesquels se trouvaient des cardinaux. Mais ce furent des heures douloureuses. Frappé à droite et frappé à gauche, il continua à se sentir attaché à l'autorité et à la liberté. Peut-être désormais s'appuiera-t-il davantage sur l'autorité car, pour un catholique loyal comme il l'était, sa condamnation et l'encyclique de l'année suivante, si elles ne pouvaient d'un coup retourner ses convictions, l'amenaient du moins à les méditer humblement ; et le principe dont il était

1. Lettre à Mgr Bonomelli, 4 novembre 1898, G. S., p. 313.
2. Lettre à T. G. S., 12 avril 1906, G. S., p. 448.
3. 18 avril 1906, G. S. p. 449.

parti : l'impossibilité pour l'esprit humain de donner une expression totale de la Vérité divine s'imposait à lui pour l'empêcher d'ériger en dogme ses propres conceptions. Mais encore peut-on dire que ce n'est pas là une attitude nouvelle, déjà Benedetto pensait ainsi.

Fogazzaro était trop universellement connu et avait une trop vaste influence pour que chacun de ses gestes ne fût pas surveillé et discuté avec aigreur ou sympathie. La conférence sur *Les idées religieuses de Giovanni Selva* qu'il fit à Paris, à l'Ecole des Hautes Etudes [1], le 18 janvier 1907, fut passionnément commentée. On en trouve le texte dans un journal de Lyon *Demain* (8 février 1907) auquel Fogazzaro l'avait remis, ne pouvant répéter sa conférence à Lyon par suite d'un deuil de famille qui le rappelait en Italie. Il y explique l'orthodoxie de son personnage non pas contre les exigences de l'autorité, mais par sa soumission à cette autorité.

Quant à son dernier roman *Leila*, il l'annonçait ainsi « : Il y sera question de religion et le nom de Benedetto y reviendra, mais *il n'y aura pas l'ombre de modernisme*, il n'y aura pas l'ombre de questions périlleuses ; de Benedetto on dira que sur des questions théologiques il a pu errer et que, averti, il se serait soumis ; les plus belles figures du roman seront des catholiques *all'antica* ; mais la charité y sera glorifiée et stigmatisé le pharisaïsme [2]. » Résultat nous semble-t-il aujourd'hui d'une double intention ; l'une qu'il avait exprimée dans la lettre à M. Crispolti : ne pas protester ni agir contre le décret de l'Index ; l'autre, beaucoup plus ancienne, très visible dans *Le Saint*, formant l'essentiel de l'article de 1907 non publié alors : *Ce que dit don Giuseppe Flores*, qui le porte à affirmer la supériorité d'une vie de charité toute rayonnante de lumière intérieure sur les préoccupations intellectuelles.

Mais les polémiques étaient encore trop vivantes pour que l'on consentît à considérer *Leila* comme une œuvre désintéressée. Les uns y virent un abandon sans dignité de ses convictions précédentes, et les autres une vengeance mesquine par le por-

1. Au sujet de l'organisation de cette conférence, voir les lettres de Fogazzaro à M. l'abbé Klein.
2. Lettre à Mgr Bonomelli, 11 juillet 1910. G. S., p. 528.

trait terrible — et admirablement réussi — qu'il y faisait de certains ecclésiastiques et laïcs cléricaux. On y trouve très certainement l'écho d'une expérience personnelle, comment pourrait-il en être autrement ? d'une expérience accrue, et douloureuse, de ce pharisaïsme qu'il voulait flétrir ; mais il y a aussi dans tout le livre un envahissement poétique qui a fait dire récemment que c'était un roman musical, et qui témoigne d'un détachement, d'un dépassement que n'ont pu saisir ceux qui voulaient le voir uniquement sous l'angle moderniste.

*
* *

Modernisme ! Nous avons été entraîné à le dire et à le répéter ce mot ambigu, si ambigu que Fogazzaro était condamné pour son modernisme et âprement combattu et piétiné comme moderniste, en même temps qu'il était renié et méprisé parce qu'il n'avait pas su être moderniste. Un numéro spécial publié comme supplément à *La Voce* (Florence, juin 1911) est consacré à Fogazzaro. Il est composé par « un groupe de jeunes Florentins qui adhèrent au programme de réveil spirituel d'Italie, à la Ligue démocratique nationale et à Giuseppe Prezzolini de la Voce » et il veut être une condamnation définitive de Fogazzaro parfaitement indigne du titre de moderniste. Les jeunes Florentins en question eurent l'habileté de demander quelques lignes de jugements sur le romancier qui venait de mourir à des gens de poids comme Arturo Graf, Guido Mazzoni, Paul Sabatier sans les avertir de la tendance des articles réunis, se servant de leurs noms auprès du public. Parmi les accusations de non-modernisme, une des plus violentes est celle de Romolo Murri, qui déclare nettement que tout ce qui est modernisme est étranger à Fogazzaro [1].

Nul plus que Fogazzaro n'a souffert de ce nom-étiquette qu'il aurait voulu proscrire. Parlant à Paris de son philosophe Selva, il s'exprime ainsi :

Giovanni Selva appartient au monde de la réalité aussi bien que

1. Romolo Murri, *Fogazzaro e il modernismo*, *Rassegna contemporanea*, avril 1911.

vous et moi. Je lui ai forgé un faux nom et je vais le démasquer pour la première fois devant vous. Son nom véritable est « légion ». Il vit, pense et travaille en France, en Angleterre, en Allemagne, en Amérique comme en Italie. Il porte la soutane et l'uniforme comme la redingote. Il se montre dans les Universités, il se cache aux Séminaires. Il lutte dans la presse, il prie au fond des cloîtres. Il ne tient presque plus de sermons mais il tient toujours des conférences. Il est exégète, historien, théologien et savant, journaliste et poète. Il n'écrit pas toujours, il n'est parfois qu'un lecteur passionné, qu'un croyant doublé d'un penseur. Il est républicain, il est royaliste, il est démocrate chrétien, il est simplement libéral. Il est enfin tout ce qu'un catholique honnête peut être, à une exception près : il n'est pas moderniste. Il hait le mot et la chose. Il lui suffit largement d'être moderne [1].

Moderne ? quelle pauvre ambition, dira-t-on. Il faudrait s'entendre. Relativement au moderne il y a trois positions. On peut être moderne en se laissant dominer par son temps, en agissant comme si ce moment du temps dans lequel on vit, parce qu'il a dépassé certains éléments vieillis, avait en soi valeur d'éternité. Enfermé dans son temps, incapable de porter son regard au delà, on prend — et ce peut être de bonne foi — le caduc pour de l'éternel.

Par opposition et pour marquer que la figure de ce monde passe, on peut rejeter tout ce qui est moderne et se déclarer ainsi libéré du temps — comme si l'être humain pouvait d'un seul coup de reins s'évader hors du temps ! Et avec cette illusion d'être dégagé du poids du moderne, on arrive — de bonne foi — à donner la marque de l'éternel à ce qui fut moderne quelques siècles auparavant.

Mais il est possible aussi de considérer l'homme dans la réalité totale de sa vie concrète, qui comporte aussi sa vocation à l'éternel, et être de son temps en le dominant. Accepter ce qui est moderne parce que c'est une réalité à laquelle l'homme concret ne peut échapper, mais en le reconnaissant comme une li-

1. *Les idées...*, p. 242. Cf. deux lettres de Fogazzaro, dans la *Revue moderniste internationale*, mars 1911. Relevons dans la première du 30 novembre 1909 : « un fils dévoué de l'Eglise, proclame bon le moderne mais meilleur encore l'éternel », et dans celle du 8 janvier 1910 : « Je n'entends point me déclarer moderniste, mais simplement moderne. »

mite ; reconnaître et accepter ses limites pour les dépasser ; exploiter le moderne en vue de l'éternel ; s'appliquer à découvrir et comprendre mieux le germe d'éternel voilé mais aussi porté par ce qui est du temps, parce que les changements de ce qui est changeant permettent de purifier toujours plus la notion de ce qui ne change pas. Pour reprendre une très heureuse et très féconde formule proposée naguère [1], il faut distinguer dans les êtres, dans les œuvres, dans les siècles : l'esprit, la mentalité, le langage. On est assez d'accord sur la faiblesse de cet instrument : le langage dont il est impossible de se passer et qui toujours, peu ou beaucoup, trahit. On l'est moins sur cette essentielle distinction entre la mentalité qui représente dans la pensée tout ce qui tient au relatif : temps, lieu, milieu, culture, tempérament, et l'esprit qui relève de l'absolu. Chaque époque cherche à dégager l'esprit du réseau de la mentalité précédente, mais en l'enveloppant d'une mentalité nouvelle. Il ne peut pas en être autrement, il s'agit seulement de n'être pas dupe, et celui qui ne voudrait pas reconnaître dans son temps et en lui-même cet apport de la « mentalité » serait la plus grande dupe.

Si l'on croit à la fécondité de ce travail des générations en même temps qu'à la stabilité de l'humaine exigence d'absolu, c'est par suite de la croyance essentiellement chrétienne — bien que pendant des siècles on l'ait pratiquement perdue de vue — en l'unité humaine, d'une humanité qui, lentement, lourdement, prend conscience de nécessités dans la mesure où elle les a d'abord niées, qui procède par balancements successifs dans un effort constant de dégagement auquel travaille l'esprit, alors que la mentalité ne permet pas une vue d'ensemble et que souvent c'est par des négations qu'on arrive à purifier les affirmations.

Unité dont l'unité de l'Eglise est un signe, non pas exigée comme une unité de parti dont la force conquérante sera faite de la docilité des membres, mais comme l'unité organique d'un grand être vivant. Accepter d'être dans la masse d'humanité lourde à soulever, sans se détacher de ses frères et sans rompre

1. Jean Guitton, *Le Temps et l'Eternité chez Plotin et saint Augustin*, Paris, Boivin, 1933, *Introduction*, p. xi-xix.

l'unité, est le sacrifice demandé à ceux qui sentent en eux un élan capable de les porter individuellement très loin. Sacrifice qu'ils acceptent — ceux qui l'acceptent — non par suite d'une contrainte extérieure, mais parce qu'ils savent que leur pensée, non dégagée de leur propre « mentalité » ne saurait être érigée en absolu qu'au détriment de l'esprit.

Telle fut, nous en sommes convaincu, l'attitude intérieure de Fogazzaro, et tel est bien le sens de ces mots qu'il aimait à répéter : « Je n'entends pas me proclamer moderniste mais seulement moderne », et « Le moderne est bon, mais meilleur l'éternel. »

CHAPITRE IV

PRÉOCCUPATIONS POLITIQUES ET SOCIALES

Fogazzaro, sénateur du royaume d'Italie, n'a jamais été un homme politique. Quelques jours après le décret qui lui conférait ce titre, il écrivait à Mgr Bonomelli : « Ce grand honneur m'arrive sans que je l'aie prévu ni désiré. Ma vanité s'y complaît mais non l'intime de ma conscience, parce que je ne suis pas né pour la politique ni pour les assemblées [1]. » Ce ne fut pas autre chose pour lui qu'un titre honorifique et aussi, avec la nécessité de passer quelques mois à Rome chaque année, l'occasion de connaître mieux la ville, le peuple et les différents milieux romains.

Si son action directe fut nulle, il se sentait néanmoins engagé dans cette manifestation de vie collective et dans cette lourde peine des hommes qui s'appelle la politique. Non plus à un confident auquel il aimait à soumettre des cas de conscience, mais à un étranger qui l'avait interrogé sur les graves questions de la politique italienne du moment, il répondait par cette déclaration : « Homme d'étude et non d'action, je n'ai aucune aptitude à la politique active. Ce qui ne m'empêche pas, comme tout bon citoyen, de porter un vif intérêt aux affaires politiques de mon pays [2]. » L'appel qui l'avait arraché, vingt ans plus tôt, à

1. Lettre du 3 novembre 1896, G. S., p. 290. Sa nomination ne fut pas alors ratifiée par le Sénat,pour une pure question de forme.Nommé *per censo* il n'avait pas personnellement la fortune requise. Ses amis disent qu'on proposa de le nommer *per genio*, mais Fogazzaro s'y opposa, il ne pouvait accepter un honneur qui n'avait pas été offert à Manzoni. Il fut nommé de nouveau par décret du 14 juin 1900. (Dans l'intervalle on avait procédé à des arrangements de famille.)

2. Lettre inédite, adressée à M. Maurice Muret, Vicence, 30 juin 1898, dont nous devons la communication à l'obligeance du destinataire. Nous lui renouvelons ici nos plus vifs remerciements.

l'enchantement solitaire de la Valsolda : *Tra gli uomini, poeta* ! n'était pas resté vain.

Auparavant, le jeune poète, tout occupé de lui-même et de ses difficultés familiales, ne s'était pas beaucoup soucié de politique. Il avait suivi avec ferveur l'accomplissement du Risorgimento, dont toute son enfance avait rêvé auprès de ses parents ; et il saura plus tard faire revivre de façon émouvante, dans son *Petit monde d'autrefois*, dont l'action se passe entre 1851 et 1859, sous l'oppression autrichienne, les angoisses des patriotes et leurs espoirs, soigneusement cachés sous l'apparence d'une vie somnolente : la pêche à la ligne permettait les rêves silencieux, et le jeu de cartes les seules discussions qui fussent permises. Mais cette ferveur resta, disons-le, assez platonique : en 59, nous l'avons vu, il n'avait pas eu le courage de partir ; en 66, la libération de la Vénétie lui cause une grande joie, doublée d'un vif étonnement pour la rapidité de l'action du général Cialdini dans les premiers jours de juillet, mais le jour où Victor-Emmanuel s'apprête à faire son entrée solennelle dans la province libérée, Antonio Fogazzaro s'en va tout tranquillement et tout bourgeoisement, en voyage de noces, satisfait d'avoir croisé en route la voiture du roi.

On pourrait penser que le grand souci de l'unité nationale avait rejeté au second plan les idées sur les formes possibles de gouvernement et que, l'unité réalisée, elles allaient se trouver d'elles-mêmes au premier plan ; mais on sait qu'à ce moment Fogazzaro passe par la période la plus désolée de sa vie intérieure, sans idéal et sans espoir, uniquement replié sur lui-même.

Quand il comprend enfin que son devoir l'entraîne *parmi les hommes*, il se trouve en face d'une situation politique sans éclat et sans séduction. Il voit le pouvoir, qui était aux mains de la droite depuis 1870, passer à la gauche en 1876 avec Depretis et Crispi, changement dont le fougueux Daniele Cortis dira : « La rapide métamorphose qui fut imposée au pays peut très bien se justifier par Ovide, mais ce serait une tâche plus ardue que de vouloir la justifier par l'expérience ou par la théorie [1]. » On était dans le règne du plus pur opportunisme qui, en 1882,

1. *Daniele Cortis*, p. 53.

devait se manifester, à l'intérieur par la loi électorale portant d'un demi-million à deux millions le nombre des électeurs, à l'extérieur par la Triple Alliance. « Période de vie nationale peu prospère, période sans promesses, qu'il faut pourtant traverser comme on peut en souhaitant et en préparant un nouvel idéal[1]. »

Ce nouvel idéal, Fogazzaro voudrait travailler à le réaliser avec les moyens qu'il possède :

Je pense quelquefois, en écrivant *Cortis*, que si en Italie apparaissait un parti politique ayant ces idées-là et si l'on me demandait ma candidature, j'aurais peut-être le devoir d'accepter, bien que je sente que je ne possède aucune aptitude parlementaire, contrairement à ce que l'on croit généralement dans mon pays. Cette pensée me trouble, mais bientôt je retrouve ma sérénité, car je crois, pour ne pas dire que je suis sûr, qu'avec de semblables idées, je ne serais pas élu. Je ne désire pas la Chambre, je ne l'ai jamais désirée... Mais si j'ai l'occasion de défendre ces idées par la plume je le ferai [2].

Il agit par la plume et presque tous ses romans touchent à la politique. *Daniele Cortis* montre les partis aux prises, les élections, les mœurs politiques, et le jeune député Cortis, élu en 1881, est le porte-parole de l'auteur sur les questions du moment. *Petit monde d'aujourd'hui* présente sous toutes ses faces une administration communale compliquée de luttes de politique locale. Enfin, avec *Le Saint*, nous arrivons aux grands organismes de l'Etat et à ses occultes rapports avec la puissance vaticane.

Chez cet observateur aigu de la réalité, peu doué pour l'action ou pour l'élaboration de plans d'envergure, et par ailleurs d'une honnêteté totale, il y a, en face des problèmes politiques, un élément de critique âpre ou humoristique, spirituelle ou véhémente de ce qui est, de toute corruption et de toute lâcheté, de toute incompréhension et de toute confusion entre des ordres différents, politique et religieux, par exemple, politique et social aussi. Et il y a un élément positif assez vague, fait de désirs qui ne prennent pas corps dans un programme, qui ne forment pas

1. *Daniele Cortis*, p. 152.
2. Lettre à E., 16 février 1884, G. S., p. 154.

un ensemble cohérent et solide, tout comme ses désirs de réformes religieuses ne faisaient pas un ensemble coordonné et pratique. Impuissance ? Peut-être, mais surtout certitude du primat de la conscience morale en tout ce qui regarde l'homme, valeur de la personne humaine au-dessus de tout parti et de tout programme. Position qui permet difficilement des élaborations de politique pure où les êtres ne sont plus des êtres mais des objets.

On trouve ainsi, dans les romans de Fogazzaro, des tableaux de la vie politique, une vigoureuse critique des moyens d'action, et des idées touchant à une certaine orientation, à la monarchie et surtout à deux grandes questions : la question romaine et la démocratie chrétienne.



Les tableaux de vie politique présentés par le romancier sont évocateurs d'un pays et d'une époque, disons d'un moment politique, mais peut-être plus encore — car il étudie surtout l'esprit et le cœur des hommes — des mœurs politiques qui ne sont limitées ni à une époque ni à un pays. La campagne électorale de Daniele Cortis et de ses adversaires, les tentatives de corruption des uns, les essais de loyauté de l'autre, les électeurs frappés par des formules simples et laissant passer sans les saisir des déclarations importantes, le clergé qui agit en sous-main couvrant ses demandes intéressées du voile de la religion, les personnages influents qui accordent ou vendent leur protection, les amis de Cortis qui, après un discours de celui-ci, l'embrassent, le félicitent, s'extasient sur ses déclarations montrant qu'ils ne l'ont pas compris, les petits jeunes gens réunis dans un café, qui boivent tranquillement et projettent d'aller à la sortie de la réunion siffler l'orateur : tout cela est extrêmement vivant. Si l'on veut remplacer le désir de « siffler » qui semble enfantin par le projet plus viril de « casser la figure » à l'adversaire ; si l'on veut bien aussi tenir compte de la plus grande envergure prise par les organisations corruptrices, si enfin on multiplie par un plus fort coefficient chaque geste indi-

qué, on aura une image qui ne sera pas démodée ; les réactions humaines en tout cas sont d'aujourd'hui comme d'hier.

Dans *Petit monde d'aujourd'hui*, l'intérêt personnel ou l'intérêt de parti, le second masquant souvent le premier, fait mouvoir toute une société provinciale aux égoïsmes mesquins qui n'est soutenue par aucune grande idée, aucun sentiment profond.

Etat de choses qui n'est pas limité à quelque petite ville de province.

Nous sommes un peuple d'épiciers, écrit Cortis, mes collègues, en paroles, sont de mon avis, mais quand il faut agir, ils découvrent des difficultés : le pays n'est pas préparé, le moment n'est pas bien choisi. Il est facile de comprendre que tel épicier ne veut pas avoir de soucis, tel autre ne veut pas risquer son argent, un troisième a peur de ses amis, un quatrième des électeurs, un cinquième, bien plus, une foule d'épiciers ont peur de passer pour cléricaux [1].

Ajoutons à cela les intrigues et les luttes d'influences, les interventions féminines qui apportent une saveur mondaine et disons sentimentale à des débats qui ne sont plus purement politiques.

En toute action politique, il faudrait d'abord le désintéressement. Daniele Cortis qui d'ailleurs considère que « c'est une grande humiliation de devoir, pour entrer dans la vie publique ramper sous une porte aussi basse : le patriotisme et la sagesse politique des électeurs » [2], apporte et veut une grande pureté de mœurs électorales. Il repousse toute soumission à tel ou tel électeur influent, toute soumission à l'argent. Pas d'argent ! Utopie, dira-t-on ; peut-être, mais protestation vigoureuse et loyale contre tout ce qui est bas en politique. Peu importe même le sort de celui qui agit ainsi de façon désintéressée, ce n'est pas lui qui compte, ce sont les idées qu'il défend ; il n'a pas à soigner son personnage, mais à travailler à des réalisations qui le dépassent. Cortis n'est pas un clérical, certes, et pourtant : « Il me serait bien indifférent, dit-il, d'être appelé clérical et

1. *Daniele Cortis*, p. 225-226.
2. *Ibid.*, p. 49.

d'avoir à mes trousses toute la meute des radicaux italiens... si je pouvais rendre solide et puissante la patrie, lui obtenir l'honneur de diriger une révolution sociale organisée. Il ne faut pour cela ni superstitions politiques, ni scepticisme religieux, ni bigotisme scientifique, ni... une main qui tremble [1]. »

De fortes personnalités sont nécessaires. Cortis en est une, mais il a beaucoup d'orgueil ; il lui manque l'habileté. L'habileté est trop souvent déloyauté pour qu'il puisse l'admettre comme moyen d'action. Puérilité, diront ceux qui pensent au but à atteindre. Mais le romancier n'a pas eu, lui, la puérilité de faire une vie facile à un tel homme et il lui a refusé la réussite, sans lui retirer la ténacité et la foi dans son idéal qui lui donne confiance pour de futures batailles.

Il semble bien que chez Fogazzaro la confiance n'ait guère résisté à la connaissance plus directe des politiciens que lui permit son mandat de sénateur. Dans *Le Saint*, il reprend sur un autre ton le thème de la malhonnêteté politique. Lorsque Benedetto se trouve en présence du ministre de l'Intérieur, il dénonce cette plaie ouverte au fond des êtres qui gardent extérieurement une attitude de respectabilité : « Vous connaissez bien la petite politique qui vous fait transiger en secret avec votre conscience pour avoir secrètement une faveur du Vatican auquel vous ne croyez pas. » Et encore :

Vous servez, dans les hauts lieux, les dieux de toutes les cupidités terrestres... Vous faites de vous-mêmes vos faux dieux, vous adorez le plaisir de vous contempler dans votre pouvoir, dans vos honneurs, dans l'admiration des foules. A vos dieux vous sacrifiez beaucoup de victimes humaines et l'intégrité même de votre caractère. Entre vous il y a un pacte par lequel chacun doit respecter le faux dieu du collègue et en aider le culte. Les plus purs d'entre vous sont coupables au moins de cette complicité. Vous détournez vos regards de troubles conjurations, de vils intérêts, d'inavouables intrigues, de sectes qui rampent dans l'ombre et vous les laissez passer sans rien dire. Vous vous croyez incorrompus et vous corrompez ! Vous distribuez régulièrement l'argent public à des gens qui vous vendent leur parole et l'honnêteté de leur conscience. Vous méprisez cette infamie et vous l'entretenez à vos pieds. Il est plus impie d'acheter

1. *Daniele Cortis*, p. 55.

des votes et des approbations que de les vendre ! Les plus corrompus c'est vous ! Second péché : vous considérez le mensonge comme une nécessité de votre condition, vous mentez comme on boit de l'eau, vous mentez au peuple, vous mentez au Parlement, vous mentez au Prince, vous mentez à vos adversaires, vous mentez à vos amis[1]...

Si les âmes n'étaient pas corrompues ou lâches, elles auraient ce désintéressement nécessaire pour que le but à atteindre n'entraîne pas à des compromissions, à des attaques dont la calomnie, la délation sont les armes. Dans une question d'intérêt local, à Vicence, un adversaire ayant porté l'attaque sur un terrain personnel, Fogazzaro répondit : « Hostile à tout ce qui peut créer sans nécessité un embarras à quelqu'un qui prend généreusement sur lui le poids de la chose publique, je repousse en particulier toute division dont le seul fruit est de diviser. Je prendrai acte seulement de ce qui unit. » L'épisode est mince en lui-même, mais révélateur d'une attitude, l'attitude chrétienne de celui qui, cherchant le bien commun à réaliser par et dans le précepte de la charité, fait taire les passions et travaille dans la sérénité.

En voyant les divisions qui déchiraient l'Italie à peine unifiée, Fogazzaro éprouvait un intense besoin d'union et désirait une politique de principes par laquelle cette union aurait pu s'établir sur des bases plus solides et plus nobles que celle des ententes opportunistes. Il aurait été facile de partir à cette époque encore toute pleine des échos du Risorgimento, d'une très haute conception de l'Italie, l'Italie du *Rinnovamento* de Gioberti, l'Italie qui est une force personnelle, originale, qui non seulement ne doit copier personne et être elle-même, mais encore donner des leçons au monde. « Santo Dio ! s'écrie Cortis, cette Italie n'a donc plus rien à enseigner au monde ? La Providence l'aura donc ressuscitée des morts pour qu'elle fasse de la mauvaise démocratie et de la mauvaise littérature qui se frottent l'une à l'autre ?... Croyez-vous que s'il en était ainsi, il me viendrait l'idée de chercher la députation ? Dites donc à vos amis qu'on pourra me trouver dans les rangs d'un parti

1. *Santo*, p. 359-360.

conservateur, mais que je suis une force motrice [1]. » Car, dit-il ailleurs, « la patrie ne se conserve pas comme un vieux monument, c'est un être vivant, un organisme qui se développe continuellement » [2].

Dans cet organisme qui se développe, Fogazzaro conserve la monarchie.

Je suis monarchiste, écrit-il, par dévotion à la Maison de Savoie, et parce que je ne vois pas, dans mon pays, les mœurs républicaines qui seules peuvent donner une juste origine à des lois républicaines. République signifierait chez nous, je crois, despotisme d'une minorité et de quelle minorité ! despotisme des pires. Je suis d'avis d'ailleurs que la monarchie pourrait fonctionner mieux qu'actuellement. Je veux dire que chez nous le Parlement, ou pour mieux dire la Chambre des députés, gouverne trop et qu'une constitution de type allemand nous irait mieux qu'une constitution de type anglais ; et il me semble que c'est, dans notre pays, le sentiment de la majorité, qui aimerait une plus visible action personnelle du monarque, une plus visible prépondérance sur les autres pouvoirs de l'Etat [3].

Quinze ans plus tôt, Cortis expliquant pour quelles raisons il travaillait au maintien de la monarchie, disait : « Je la crois bonne surtout à faire avec l'autre monarchie, la monarchie ecclésiastique, une politique qui ait sens commun et stabilité, une politique qui sans assujettir en rien l'Etat à l'Eglise, nous donne une force telle que nous étonnions le monde par nos réformes sociales [4]. »

*
* *

La grande et douloureuse question à laquelle semblent se rattacher toutes les autres, c'est la question romaine. Il ne s'agit pas ici de refaire l'historique de la question romaine, passionnante certes, mais dont l'importance dépasse les limites de ce chapitre. Nous chercherons la position exacte de Fogazzaro, au milieu des difficultés et des confusions d'un problème qu'il

1. *Daniele Cortis*, p. 58.
2. *Ibid.*, p. 155.
3. Lettre à M. M. Muret.
4. *Daniele Cortis*, p. 54.

ne pouvait pas voir avec le recul que nous avons aujourd'hui, mais qu'il vivait en essayant de le résoudre sereinement.

Si ce qui touche à la papauté intéresse tout l'ensemble du monde chrétien, il faut reconnaître qu'un pays y est plus particulièrement intéressé que les autres, et qu'il est à peu près impossible, en Italie, de séparer la question religieuse de la question politique par le fait de la présence du pape à Rome. De plus, dans les temps modernes, la conquête de l'unité italienne ayant nécessité la suppression des Etats du pape, et la capitale de l'Italie s'étant superposée à la capitale religieuse de la chrétienté, le conflit était devenu suraigu. Dans les autres nations catholiques, on pouvait approuver ou non l'envoi de troupes pour défendre le pape, on pouvait discuter théoriquement sur la légitimité du pouvoir temporel, mais pour les Italiens, c'était une question de vie, infiniment douloureuse, qui les touchait directement. Etre à la fois patriote et catholique était devenu très difficile, très douloureux, pour une conscience droite qui voulait concilier les deux sentiments et qui était heurtée et condamnée tour à tour ou en même temps par les catholiques seulement catholiques et par les patriotes seulement patriotes.

L'obéissance au pape faisait de ses anciens sujets des rebelles à l'ordre politique nouveau [1], créait des divisions dans la société et dans les familles, maintenait longtemps un malaise créé par la double attitude du Vatican, ouvertement intransigeant vis-à-vis du pouvoir civil, secrètement conciliant pour arriver peu à peu, sans avoir l'air de céder, à des rapports avec une puissance qui s'affirmait solide.

Léon XIII, en effet, continuait à créer des embarras à l'Italie, à provoquer par son intransigeance une intransigeance de gauche qui rendait difficile un véritable rapprochement, et, par son fameux *non expedit*, il maintenait en dehors de toute vie publique les catholiques, quitte à permettre individuellement à certains d'entre eux de pénétrer dans la vie politique, puisqu'il s'avérait que l'état de choses passé ne renaîtrait plus

1. Voir un très curieux roman reflétant cet état des esprits : Pio Molajoni, *Crepuscoli e Bagliori*, Roma, Casa ed. M. Garra e C. di Luigi Bellini, 1919.

et qu'il ne fallait pourtant pas être absent et laisser faire l'histoire en dehors de soi.

Il faut bien se garder d'ailleurs de laisser la logique trancher rigoureusement dans un ensemble si complexe : si l'Italie est le pays de la *combinazione*, Rome en est le cœur. Il y a dans ce don très particulier une grande souplesse d'esprit en même temps qu'un sens aigu du concret et de la complexité du réel, et sans doute est-il renforcé, pour ceux qui travaillent dans une perspective d'éternité, par la pensée que le temps arrange tout, que trente ou cinquante ans, d'un point de vue d'éternité, comptent aussi peu que trois ou cinq ans. Et c'est en effet ce que nous avons vu : le temps qui travaille lentement les esprits, a été un facteur important dans la résolution du conflit, marquée par les accords du Latran en 1929.

Au moment qui nous occupe il y avait parmi les catholiques italiens deux courants, on pourrait dire deux camps, celui des conciliateurs et celui des intransigeants. Pour la plupart sans doute les uns et les autres étaient de bonne foi, mais incapables, par leur tempérament et leur nature d'esprit, de comprendre l'opinion opposée à la leur.

Le point de vue des premiers était celui de la charité pure et de la confiance avec tout ce que cela entraîne d'inadaptation à la politique. Pouvait-on croire que le pouvoir temporel était indispensable au représentant de Celui qui n'avait pas eu une pierre où reposer sa tête ? Le point de vue de la charité était celui du P. Tosti dont le livre *La Conciliazione* [1] eut un immense retentissement, mais il dut le désavouer car sa franchise inopportune et maladroite — n'est-ce pas souvent le fait de la franchise ? — rendait plus difficiles les négociations savantes que l'on méditait dans le secret.

Le point de vue des autres était celui de la politique réaliste : le pape devait être un souverain indépendant de tout pouvoir civil, or la souveraineté ne peut s'établir que sur la possession d'un territoire, si limité soit-il, donc tant que ce territoire n'était pas reconnu au pape, celui-ci était prisonnier au Vatican. Incarcération idéale qui devait pendant des années tant émou-

1. 1887, réimprimé au t. II des *Scritti vari*, p. 343-362.

voir le peuple fidèle, mais laisser assez indifférents de grands catholiques patriotes, comme Manzoni qui disait en souriant que le pape se proclamant prisonnier faisait naître dans son esprit l'image de quelqu'un qui crierait de toutes ses forces par la fenêtre : « Au secours! des bandits m'ont bâillonné et je ne peux pas appeler. » De plus, les Etats du pape ayant été arrachés par la force, il y avait là une offense qu'un peu d'imagination pouvait considérer comme ayant été faite à Dieu même, en la personne de son représentant sur la terre, et qui demandait réparation.

Naturellement, Fogazzaro se trouvait parmi les premiers. Son attitude est plus religieuse que politique. Il a longuement et directement exposé sa position dans la lettre déjà citée, et bien qu'il déclare : « Si cette lettre était destinée au public je ne me déciderais pas à l'envoyer parce qu'elle devrait être plus longuement méditée et plus largement développée », le document est assez important pour être reproduit.

Catholique convaincu, je crois que la perte du pouvoir temporel a été pour l'Eglise catholique un immense bienfait. Les cléricaux qui parlent de violence exercée injustement par l'Italie contre le Pontife, et qui stigmatisent le geste accompli par les armées italiennes le 20 septembre 1870, confondent, à mon avis, l'action des hommes, action par laquelle ils sont jugeables, avec le résultat de cette action. Quand bien même les moyens employés par l'Italie pour reprendre sa capitale n'auraient pas été entièrement louables, quand bien même on pourrait dire que le pouvoir temporel des Papes fut détruit d'une façon pas tout à fait honnête, il n'en resterait pas moins qu'il est bien mort. Et la question n'est pas de savoir si l'Italie a procédé, en 1870, avec tous les égards requis ou non, mais si, oui ou non, c'est un bonheur pour l'Eglise que le pouvoir temporel soit mort. Or, aucun homme impartial ne peut nier que la Papauté ait pris dans le monde, après 1870, une place beaucoup plus importante qu'auparavant, que le Saint Père ait jamais gouverné l'Eglise plus librement que depuis qu'il se dit prisonnier.

La Papauté est devenue plus forte, mais l'Italie au contraire est maintenue, par le grand conflit, dans un douloureux état de faiblesse. Si le grand parti clérical entrait dans la vie publique par une adhésion explicite ou tacite, à l'état de choses actuel, c'est-à-dire à l'Unité italienne avec la capitale à Rome, les avantages seraient immenses. Je crois qu'il nous faut travailler dans cette intention de toutes nos forces, mais je n'ai aucune confiance en des conciliations expresses,

Vicenza 30 giugno 1898

Egregio Signore

Uomo di studio e non di azione, io non ho attitudine alla politica attiva. Ciò non toglie che come ogni buon cittadino io non porti un vivo interesse alle vicende politiche del mio paese e non preferisca, quanto al modo di governarlo, certe idee a certe altre. Se questa mia lettera fosse destinata al pubblico non mi risolverei di spedirla perchè dovrebb'essere ben più meditata e avere uno sviluppo ben maggiore. A farle privatamente conoscere le mie tendenze e le mie opinioni politiche potrà bastare.

Io sono monarchico per devozione antica alla Casa di Savoia e perchè non vedo nel mio paese quei costumi repubblicani che soli possono dare ~~legittima~~ giusta origine a leggi repubblicane. Repubblica, fra noi vorrebbe dire, io credo, dispotismo di una minoranza e di quale minoranza!; dispotismo dei peggiori. Opino, del resto,

je ne désire aucune espèce de concordat, je croirais funeste toute alliance formelle entre l'Etat et l'Eglise [1]. Je désire et je souhaite que se forme une puissante opinion publique sur le caractère déraisonnable et sur les pernicieuses conséquences du conflit.

La doctrine chrétienne et sa pratique sont le plus solide fondement possible de la société civile, la meilleure garantie de la liberté, de la justice et de l'ordre.

L'Etat doit donc laisser la plus ample liberté à l'action religieuse de l'Eglise, il doit à l'Eglise non pas privilèges ou protection mais respect, il ne doit pas tolérer que dans ses écoles on enseigne l'irréligion, il ne doit pas priver de secours religieux les soldats, ni leur rendre impossible les pratiques obligatoires du culte, il ne doit pas refuser aux sociétés religieuses la faculté de posséder, etc., etc.

L'Eglise doit renoncer en fait à des revendications territoriales, elle doit reconnaître le Pouvoir civil actuel sans discuter de la légitimité de ses origines, elle doit respecter en tout et pour tout les lois civiles dont actuellement elle trouble le fonctionnement, elle doit s'abstenir de demander aucun privilège, accepter volontiers, par exemple, que les séminaristes soient soumis comme les autres au service militaire, que les associations religieuses doivent être approuvées comme les autres par l'autorité civile, etc., etc. [2].

Fogazzaro n'avait pas la prétention de tout dire ni de régler toutes les difficultés, mais sa position de conciliateur est très nettement indiquée.

Les moyens de garantir la liberté du pape étaient assez difficiles à trouver, c'est sans doute parce qu'ils leur donnaient une importance secondaire que les conciliateurs furent longtemps considérés comme des traîtres. P. Semeria, adapté plus tard aux complications de la politique, disait en rappelant ses espoirs de jeunesse : *Peccammo di faciloneria* [3]. Peut-être aussi avaient-ils eu raison trop tôt.

1. En 1904, Fogazzaro répondait au referendum de *La Nazione* sur le conflit entre le Saint-Siège et la France, et disait en particulier ceci : « Adversaire de tout accord entre l'Etat et l'Eglise, de tout pacte qui entrave l'action civile de l'un et l'action religieuse de l'autre, lesquelles en un régime de liberté se développent pacifiquement chacune dans son domaine, je souhaite que l'Eglise de France se libère à tout prix » et il ajoutait : « Si une ère de persécution religieuse commence en France, les violateurs de la liberté de conscience y feront les frais de la guerre et la religion catholique, qui y est affligée de beaucoup de formalisme et de fanatisme, sortira purifiée et revigorée des catacombes. » (*Ultime*, p. 155.)

2. Lettre à M. M. Muret.

3. P. Giovanni Semeria, *I miei quattro papi*, p. 59, cité dans Ernesto Vercesi, *Padre Semeria, servo degli orfani*, p. 33.

Ces moyens, certains les voyaient dans une convention internationale. Ce n'était pas l'avis de Fogazzaro, cette solution, pensait-il, aurait apporté non pas la sécurité attendue, mais des dangers de conflits.

Mes réserves, dit-il au sujet d'une conférence sur une solution possible de la question romaine, mes réserves, si j'avais à en faire, regarderaient la convention internationale que vous désirez, et que vous désirez non seulement pour assurer la souveraineté idéale du Saint Père et l'extraterritorialité du Vatican, mais aussi la liberté de l'Eglise dans l'exercice de son ministère, ce qui donnerait à l'étranger le contrôle d'un nombre infini d'actes de notre administration intérieure. Croyez que les conventions internationales ne sont pas plus solides que les lois statutaires. Les plus solennels traités que l'histoire rappelle en sont la preuve. Dans les choses humaines on ne peut jamais obtenir une stabilité absolue. J'ai plus confiance dans une loi statutaire, dans l'obligation morale prise devant l'Europe, dans l'intérêt de l'observer, que dans un traité difficile à conclure, parce qu'il pourrait s'y insinuer des éléments d'oppositions dangereuses entre les puissances. Du reste je ne crois pas possible désormais d'imposer une chose semblable au sentiment public italien [1].

Fogazzaro était conciliateur, parce que, pour lui, la question était plus religieuse que politique. C'est pour cette raison aussi qu'il manifestait respect et obéissance au pape malgré ses vues différentes. Lorsque de jeunes étudiants vont demander à Benedetto s'il n'est pas d'avis que les catholiques devraient voter, celui-ci se contente de répondre en souriant : *Non expedit.* On pense à Pie X, élu peu auparavant contre toute attente et malgré ses supplications ; un jour en plaisantant le patriarche de Venise avait déclaré : « Si on me fait pape je supprime le *non expedit* »[2] et voici que Pie X déclarait : *nihil innovetur.* Il fallait attendre dans l'obéissance que le temps permît la résolution du conflit, mais le temps ne travaille pas seul, il tempère, il décante, il synthétise le travail des hommes. Fogazzaro n'a pas été de ceux qui attendent dans l'oisiveté mais de ceux qui attendent en travaillant.

1. Lettre à Pio Molajoni, d'Arsiero, 24 août 1899, citée dans Pio Molajoni, *Antonio Fogazzaro*, Roma, Libreria editrice romana, sans date, p. 22.
2. E. Vercesi, *P. Semeria...*, p. 40-45.



C'est en chrétien qu'il veut penser aux rapports entre puissance religieuse et puissance civile, c'est en chrétien qu'il veut penser à l'organisation de la cité terrestre. « Je vois dans ma pensée un idéal possible et très lumineux de démocratie chrétienne [1] », fait-il dire à Daniele Cortis. Fogazzaro, en effet, est un démocrate chrétien et il est démocrate parce que chrétien. Y a-t-il là confusion de deux ordres, ingérence de la religion dans la politique ou de la politique dans la religion ? Question délicate, si l'on en juge par toutes les discussions et oppositions soulevées par chaque cas concret.

Dans une âme religieuse, la religion domine et pénètre toute la pensée, toutes les actions, toute la vie, dans la mesure où le surnaturel domine et pénètre la nature. Un chrétien sera chrétien dans sa vie professionnelle, dans sa vie sociale, dans sa vie politique. Mais la profession, les organisations sociales ou politiques n'ont comme telles rien de chrétien, elles sont sur un plan purement naturel, dominé de très haut par la réalité religieuse. Pourtant elles ne sont pas indépendantes de la vie religieuse en ce sens qu'elles n'existent que pour et par des personnes humaines qui y feront passer un souffle religieux dans la mesure où elles seront elles-mêmes religieuses. Mais les organisations ne peuvent en aucune façon se confondre avec l'idéal religieux, car l'idéal religieux bien qu'inséré dans le contingent et dans le temporel est par le sens de son aspiration intemporel et ne peut donc dépendre de formes essentiellement temporelles et limitées.

Les incompréhensions et les conflits viennent d'une grande sincérité et d'un manque de perspicacité. L'homme, animé d'un idéal religieux, cherche à le réaliser dans sa vie totale, qu'il vit concrètement en y apportant son tempérament, sa forme d'esprit, ses méthodes de travail, etc., toutes choses limitées et imparfaites ; la générosité avec laquelle il réalise cet idéal chrétien le porte à croire que cette réalisation n'est possible que dans

1. *Daniele Cortis*, p. 154.

les formes auxquelles il croit et il arrive ainsi à lier le surnaturel à des expressions temporaires de vie civile ou sociale. Danger suprême. Sans le voir toujours très nettement, Fogazzaro l'a pressenti.

Il voit dans la démocratie l'aboutissement fatal d'une évolution qui a son origine dans le fait du christianisme et dans l'idéal qu'il apporte au monde [1] : la grande fraternité humaine des enfants de Dieu, la dignité suprême de la personne humaine. Mais cette démocratie ne se développera sainement que si elle est fidèle à ce *levain*, c'est-à-dire si elle est chrétienne. C'est précisément ce que Léon XIII devait dire à Léon Harmel qui avait amené de France à Rome son pèlerinage d'ouvriers, en 1898 : « Si la démocratie veut être chrétienne, elle donnera à votre patrie un avenir de paix, de prospérité et de bonheur [2]. »

Associer ces deux mots : *démocratie* et *christianisme*, ce n'est pas soumettre le pouvoir civil à une puissance cléricale, et pas davantage subordonner la question religieuse à la question politique. Fogazzaro a fait sienne la formule de Cavour : l'Eglise libre dans l'Etat libre, et il ne s'en éloigne pas.

Vouloir que la démocratie soit chrétienne, n'entraîne pas Daniele Cortis — bien au contraire — dans ce parti « qui voudrait subordonner les droits et les intérêts de l'Etat à une autorité, si grande fût-elle, si légitime fût-elle, mais fondée sur d'autres bases, avec d'autres moyens, pour une autre fin » [3]. Mais travailler pour la démocratie ne lui fera pas accepter « ce despotisme des majorités égoïstes, avides de jouissances, qui menace les libertés modernes » [4].

Il faut quelque chose de nouveau en dehors des vieux partis, en dehors des catégories vieillies dans un sens et dans l'autre.

1. Le grand chrétien que fut Ozanam avait écrit lui aussi : « J'ai toujours été un adepte passionné de la liberté du mouvement populaire légitime et de toutes les réformes qui peuvent élever et ennoblir les hommes, et non moins de ces dogmes de l'égalité et de la fraternité qui ne marquent après tout que le triomphe de l'*Evangile* dans les choses temporelles. » Il y aurait plus d'un rapprochement à faire entre les idées politiques et sociales d'Ozanam et celles de Fogazzaro.

2. Lecanuet, *Vie de l'Eglise sous Léon XIII*, p. 652, v. aussi Vercesi, *P. Semeria*, p. 93.

3. *Daniele Cortis*, p. 153.

4. *Ibid.*, p. 154.

Et comme ce qui compte c'est la vie qui circule dans les êtres mais se fige dans les institutions, d'immenses possibilités de travail se présentent en dehors de la Chambre. « Dans tout pays libre il y a des représentants sans mandat, des législateurs hors du Parlement ; car il y a une façon pour tout citoyen de défendre devant la nation toute idée politique, et une boule muette blanche ou noire n'est pas le seul moyen ni le plus puissant de la faire prévaloir [1]. » Sa confiance dans la force des consciences indépendantes est grande : elles peuvent promouvoir une réforme du gouvernement, comme elles peuvent promouvoir une réforme de l'Eglise. Plus tard, il sera plus catégorique encore : « Vous dis-je qu'il n'y a rien à faire ? Non, je vous dis seulement qu'agir sur les Ministères et sur les Parlements, c'est plus qu'inutile ; il faut agir sur les âmes, dans le sens même de l'idée chrétienne qui va transformant le monde [2]. »

S'agit-il encore de politique ? oui et non. Ne prêtons pas à Fogazzaro la naïveté qui consisterait à croire que la vertu suffit pour gouverner les hommes, mais reconnaissons avec lui qu'elle est nécessaire à tout gouvernant qui veut agir selon la justice, à tout citoyen qui, dans une conception saine de la vie collective, accepte de placer le bien commun au-dessus de ses intérêts particuliers. L'idéal chrétien rendra les âmes plus généreuses et plus désintéressées, idéal chrétien tout à fait étranger à un cléricalisme qui rêverait d'une domination temporelle exercée par des hommes d'Eglise.

Le nouveau parti auquel pense Cortis doit travailler à « l'avènement d'une démocratie sincèrement libérale, sans prédominance d'aucune classe », mais il faut pour cela un pouvoir politique assez fort pour aller, s'il est nécessaire, contre le flot de ces majorités parlementaires dont il flétrissait l'égoïsme. Ce pouvoir fort et sûr d'une large adhésion dans le pays, peut et doit être très hardi, et « laissant libre cours à toutes les opinions, prendre en main les questions sociales et diriger toutes les réformes avec prudence, mesure et fermeté » [3].

1. *Daniele Cortis*, p. 161.
2. *La Nitalia l'è brodéga, Sonatine Bizzarre*, p. 75.
3. *Daniele Cortis*, p. 156.



Chaque fois qu'il réclame un pouvoir fort ou une entente faite d'un mutuel respect entre puissance civile et puissance religieuse, Fogazzaro en parle comme d'une nécessité pour réaliser des réformes sociales. C'est en effet plus dans l'ordre social que dans l'ordre politique qu'il voit les bienfaits d'une action démocratique chrétienne.

Les convictions profondes dont je pars, écrivait-il, sont les suivantes : que la distribution actuelle des biens dans la société est inique et que par conséquent dans les erreurs et les excès du socialisme il y a un fond de raison ; que sans une action large, profonde, directe du christianisme, la transformation sociale vers laquelle nous irons sera terrible, remplira le monde de sang et de ruines[1].

Sa position en face du socialisme est là nettement indiquée dès 1884, et il serait sans doute imprudent d'accepter sans contrôle cette déclaration qui lui fut attribuée dix ans plus tard : « Je suis un socialiste chrétien convaincu. La parole du Christ est le Verbe du socialisme le plus sain, le plus droit et le plus audacieux ; aucune contradiction entre les deux [2]. » Que Fogazzaro pense au socialisme chrétien de l'évêque allemand Ketteler, ou aux préoccupations exprimées dans l'encyclique *Rerum novarum* parue trois ans auparavant, la formule reste suspecte, car il a toujours eu le souci, tout en reconnaissant la légitimité de certaines revendications socialistes, de distinguer nettement socialisme et christianisme.

Vu de loin l'idéal socialiste n'est pas sans grandeur, vu de près c'est autre chose. Soit qu'il analyse l'histoire du passé, soit qu'il trace à sa manière l'histoire de l'avenir, le socialisme ne voit dans l'évolution humaine que le facteur économique, loin de faire appel à la justice il rejette tout principe abstrait et absolu. Sa conception du monde est foncièrement matérialiste et par là n'est pas favorable à l'élément humain supérieur [3].

1. Lettre à Elena, 16 février 1884, G. S., p. 154.
2. v. Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, 1894.
3. *Grand Poète de l'Avenir*, *Asc. um.*, p. 202.

Et comme le grand Poète de l'avenir a pour mission de développer cet élément humain supérieur, il aidera à

remplacer dans les cœurs ardents et généreux la conception socialiste incomplète et fausse de l'avenir et du bonheur par une conception qui rattache le bonheur à la Vérité absolue, à la Beauté absolue, au Bien absolu [1].

Il pense qu'un chrétien ne peut pas être socialiste [2], car si le chrétien et le socialiste éprouvent également de la compassion pour les pauvres et désirent une meilleure répartition des richesses, leur point de départ n'est pas le même. Le sentiment du chrétien vient de l'amour qu'il doit avoir pour tous ses frères sans distinction, pauvres et riches, et du désir d'un bien — pour le pauvre et pour le riche — au-dessus de toute cupidité humaine. Le sentiment du socialiste, quand il est parmi les meilleurs, vient d'un désir de justice sans aucun doute, mais il veut un bien qui est exclusivement d'ordre matériel et cela sans amour. Les moyens aussi sont différents : pour le socialiste l'ordre matériel terrestre s'obtiendra même par la violence, ce qui implique une négation du christianisme.

Piero Giacosa dit que son ami voulut faire l'application pratique des idées nouvelles qui formaient « la moelle première du socialisme », et qu'il dirigea avec succès certaines de ses exploitations rurales, selon ces principes [3]. Dans ses lettres à Elena, Fogazzaro s'entretient, en effet, de ce projet, très désireux de le réaliser, et pourtant encore hésitant — il craignait d'être entraîné plus loin qu'il ne le prévoyait, il pensait à la nécessité de s'entendre avec ses oncles copropriétaires — ce qui prouve qu'il ne s'est pas jeté tête baissée dans une expérience folle, mais qu'il a longuement pesé toutes les difficultés de l'exécution. On devine à travers cette correspondance qu'Elena doit l'encourager vivement, si même elle n'est pas à l'origine du projet [4].

Ce projet, il le fait réaliser aussi par Piero Maironi du *Petit*

1. *Grand poète de l'Avenir*, *Asc. um.*, p. 217.
2. *Cristianesimo e socialismo*, Lettera al *Giornale d'Italia*, 5 août 1908, reproduit dans *Ultime*, p. 151.
3. Piero Giacosa, *A. F.*, *commemorazione*, p. 16.
4. Lettres du 19 et du 23 février 1894, G. S., p. 224.

monde d'aujourd'hui. Piero avait hérité de sa mère un très vif désir de justice. Adolescent, dans un cercle de jeunesse catholique où il était très entouré comme espoir du parti clérical, un seul travail l'avait vraiment intéressé : une traduction de Ketteler ; il comprit alors qu'il aurait pu se passionner pour l'idée d'une législation sociale chrétienne, mais il se sentait isolé et sans aucun soutien. Plus tard après avoir abandonné ses croyances religieuses, il avait été repris par ses préoccupations de justice sociale et avait lu une analyse faite par un Français du *Capital* de Marx, *Progress and Poverty* de Henry George et *Le socialisme intégral* de Benoît Malon ; et devant quelqu'un qui parle dédaigneusement de rêves sentimentaux, il réplique vivement : « Des rêves peut-être, mais croyez qu'il y a des rêves révélateurs de l'avenir [1]. » Ayant perdu la foi, mais non sa générosité, il pense un moment à consacrer toute sa vie « à un apostolat de justice sociale, sans haine à l'égard de l'Eglise catholique, mais tout à fait indépendant d'elle » [2].

D'une loyauté parfaite, il entend servir ses idées et non esquiver les principes qui pourraient le gêner. Jeanne lui reproche de vouloir se dépouiller de ses biens en faveur d'un hôpital spolié par ses ancêtres : « Aucun socialiste ne ferait ce que vous voulez faire, et comme socialiste... » Elle n'osa pas finir sa phrase et dire qu'un socialiste aurait raison, comme tel, de ne pas agir suivant un religieux respect de l'idée de propriété, du droit de tester, qu'il aurait raison de ne pas favoriser des Œuvres pies, des institutions qui, atténuant les misères produites par un système économique injuste, le tiennent en vie. « Je ne suis pas un socialiste comme les autres, dit Piero, certaines théories, je ne commence pas par les appliquer à mon profit [3]. »

Il constate avec amertume que « son ascétique beau-père » et « la sceptique Jeanne » arrivent par des voies différentes à se rencontrer dans le même égoïsme pour lui donner le même conseil. Laissons le beau-père figé dans ses préjugés de conservateur et enfermé dans sa sotte ambition, mais Jeanne elle-même ne veut pas se laisser persuader de la nécessité de ce change-

1. *P. m. m.*, p. 234.
2. *Ibid.*, p. 319.
3. *Ibid.*, p. 351-352.

ment de vie pour lui, Jeanne qui se croit sans préjugés parce qu'une fois par hasard il lui arrive d'adresser la parole à la fille du jardinier et qu'elle est satisfaite « de lui avoir dit deux mots avec bonté ».

Finalement, après la mort de sa femme, il cède sa fortune pour instituer « une sorte de coopérative de production agricole, capable de s'étendre, ouverte dans certaines limites aux volontaires, et dans laquelle la terre, considérée comme un instrument de production, finirait par devenir propriété sociale ; les normes statutaires auraient un caractère chrétien, de sorte que le but chrétien de l'association pénétrerait, en le dominant, le but économique ». Et il ajoute : « Cette idée est le fruit d'un long travail mental et elle vient de se revigorer en moi, pour ainsi dire, de sentiment chrétien. Je pense que réellement la confiscation de la terre au bénéfice de quelques-uns est une chose injuste et que s'il se formait des noyaux ainsi ordonnés, ce serait des éléments d'assainissement social [1]. » Est-il besoin de rappeler que l'encyclique *Rerum novarum* réclamait « une répartition des biens plus équitable », et exprimait en particulier ce souhait : « Que l'on stimule l'industrieuse activité du peuple par la perspective d'une participation à la propriété du sol, et l'on verra se combler peu à peu l'abîme qui sépare l'opulence de la misère et s'opérer le rapprochement des deux classes [2]. »

Cela n'entraîne chez Fogazzaro aucune opposition à la propriété privée, qu'il considère — comme le fait l'encyclique — de droit naturel inaliénable. Il a l'occasion de l'affirmer lorsqu'il étudie les Constitutions de l'Institut de la Charité, rédigées par Rosmini dans un grand esprit religieux uni à une puissante raison.

Les membres font vœu de pauvreté mais conservent leur propriété privée. Disposition dictée par un esprit chrétien et moderne, par le respect du conseil évangélique et en même temps la reconnaissance d'un droit essentiel à la personne humaine. Rosmini n'a pas voulu une association privilégiée ayant le droit de posséder ; il a voulu le droit commun, il a voulu empêcher que l'Ordre pût accumuler des

1. *P. m. m.*, p. 412, 413-414.
2. *Lettres apostoliques de S. S. Léon XIII, encycliques, brefs, etc.* Paris, Bonne Presse, v. III, p. 57.

richesses pour soi. Les membres se dépouillent des rentes et des gains et les mettent en commun mais ne mutilent pas leur personnalité juridique... Si je rêve à un ordre économique idéal de la propriété humaine, je préfère au rêve collectiviste un rêve rosminien où les grands principes de propriété individuelle, de liberté, de fraternité s'associent en une lumineuse concorde [1].

La nécessité de traduire en acte ses paroles sur l'action sociale, Fogazzaro l'a sentie et prouvée. Ecoles ménagères pour les jeunes filles, maisons pour l'enfance, il a répandu les œuvres de ce genre à Vicence et en Valsolda. Albogasio a une école ménagère — celle que Maironi dans le roman voulait créer dans la maison même d'Oria — qui porte le nom de Marianno et Teresa Fogazzaro.

Toute cette urgente action sociale d'initiative privée prépare et aide « l'évolution des ordres sociaux vers un idéal de fraternité, en tant que toutes ces œuvres, libres et précaires de leur nature, créent des habitudes nouvelles, tendent à s'imposer comme nécessaires et par suite à devenir fonction du pouvoir public, laissant l'action privée libre pour d'autres initiatives qui auront le même sort » [2].

Dans son organisation, l'action sociale doit être pure et généreuse : il ne faudrait pas repousser l'aide du Samaritain sous prétexte qu'il n'a pas la même foi [3]. C'est qu'en effet on n'a pas le droit de *se servir* des hommes ou des idées, il faut *les servir* avec loyauté, et si la politique, si l'action sociale doivent rester indépendantes de la religion — laquelle d'ailleurs ne peut que perdre à se compromettre avec des intérêts temporels — néanmoins nul ne fera de meilleure politique, nul ne fera de meilleure action sociale que celui dont l'esprit et le cœur seront formés par le christianisme. Car c'est un devoir pour tous les chrétiens de « travailler, comme ils le peuvent, à la transformation chrétienne de la société, non pour leur profit personnel dans cette vie ou dans l'autre, mais pour la joie de seconder le dessein divin, de servir Dieu sans salaire » [4].

1. *La figura di Antonio Rosmini, Discorsi*, p. 238-239.
2. *Discorso per gli operai emigranti, Minime*, p. 213.
3. *Santo*, p. 283.
4. *La Nitalia..., Sonatine...*, p. 79.

Le problème de la richesse s'est posé plus d'une fois pour Fogazzaro. Etant chrétien et consciemment, volontairement chrétien, il ne pouvait pas n'avoir pas médité sur « la puissance de Mammon » et sur son danger. Si, parmi les esprits mauvais qui oppriment l'Eglise, il cite l'avarice, c'est qu'il a bien compris quel arrêt spirituel marque l'amour de l'argent, et l'incompatibilité foncière entre le christianisme et l'argent.

Ses propres aspirations au détachement des richesses, il les prête à ses personnages. Même lorsqu'ils ont connaissance des papiers qui peuvent les mettre légitimement en possession d'un vaste héritage, Franco et Luisa du *Petit monde d'autrefois* préfèrent délibérément la pauvreté, l'un parce qu'il ne veut pas dévoiler des laideurs familiales ni agir contre sa grand'mère, l'autre parce qu'elle ne veut pas de cet argent qu'on l'a soupçonnée de convoiter.

Quant à leur fils Piero, nous venons de voir comment il distribue ses biens. Il se voue à une vie de complète pauvreté, d'abord chez les bénédictins de Subiaco où il s'occupe de jardinage pour reconnaître l'hospitalité qu'on lui donne, puis à Jenne où il cultive un champ de l'hôtelier comme paiement de la masure qu'il occupe et des maigres aliments dont il se nourrit, et passe ses heures libres à travailler dans les champs des veuves et des orphelins. Quels que soient les modèles qui ont aidé Fogazzaro à la création de son Saint, on sent bien qu'il y a ici autre chose qu'un modèle imité, il y a la persuasion que la sainteté s'épanouit dans la pauvreté.

Rappelons enfin des personnages comme don Aurelio qui, chassé de Lago di Velo, est réduit à une misère complète qu'il accepte sereinement ; comme Massimo Alberti vivant à Dasio des maigres appointements de médecin communal, et s'élevant spirituellement à mesure qu'il accepte cette vie de dénuement si nouvelle pour lui ; comme Leila qui désire partager cette vie de pauvreté, non seulement par amour pour Alberti, mais aussi par dégoût pour cette richesse qui l'a asservie et dont son père, par l'usage qu'il en fait, lui montre l'horreur.

Mais beaucoup plus personnellement et directement s'était posé le problème pour Fogazzaro, quand, en 1884, était mort

son beau-père, le comte Angelo Valmarana, laissant une très grosse fortune. Il en est presque épouvanté :

La période des affaires a commencé... En calculant les legs et charges de toutes sortes, il restera certainement beaucoup et beaucoup moins que les gens ne l'imaginent, mais pourtant trop pour moi. J'éprouve une très grande tristesse que j'ai confiée seulement à Gina, parce qu'elle mérite et qu'elle apprécie ces sortes de confidences et maintenant je vous la confie à vous. Croyez bien que je suis décidé à employer le moins possible personnellement pour moi, de cette nouvelle fortune ; elle doit seulement servir à ma femme et à nos enfants ; mais ce n'est pas là une décision facile à réaliser par suite de toutes sortes de convenances [1].

Il y a là pour lui une question de dignité personnelle et une question religieuse. Après une lecture, il écrit à sa confidente : « Il y a une page terrible sur la responsabilité devant Dieu des riches qui, gardant leur superflu, gardent en réalité ce qui appartient aux autres et en jouissent sans travailler. Pendant les premières années de mon mariage, je souffrais beaucoup, comme je vous l'ai dit, de ne pas avoir d'argent, ce qui m'aurait été si nécessaire pour des voyages et des livres. Puis, quand j'ai commencé à instruire Gina, quand j'ai rempli des fonctions publiques non rétribuées et que je m'occupais en même temps d'écrire, je me reposais dans cette pensée que si, par un pur hasard, j'étais né dans une condition aisée, moralement je la gagnais jusqu'à un certain point, mais je ne travaillais pas suffisamment pour me justifier d'avoir, en plus d'une existence très large, beaucoup d'argent en poche [2]. » Il a souffert d'être sans argent chez une femme riche, il se reproche de n'avoir pas suffisamment « gagné » son existence confortable. Souffrance et regret qui semblent l'absoudre à ses propres yeux de l'acceptation d'un compromis bien éloigné de cette vie de pauvreté qu'il vantait. Toutes ses lectures viennent nourrir ses préoccupations du moment. « Ce matin j'ai ouvert la Bible, j'ai trouvé ce chapitre de saint Luc où l'on parle de ceux qui confessent Dieu devant les hommes et puis de la richesse. Cela m'a fait

1. Lettre à Elena, Vicenza, 25 mai 1884, G. S., p. 163.
2. Lettre à Elena, 16 février 1884, G. S., p. 162.

beaucoup de bien, il m'a semblé sentir la main du Seigneur sur moi. Il sait combien cet or qui vient chez moi, quelle qu'en soit la quantité, m'attriste, m'alourdit l'esprit [1] », et il se réjouit que sa femme soit charitable. Il convient théoriquement que l'argent est secondaire, « que la vie est plus que la nourriture et le corps plus que le vêtement », mais il tient infiniment à tout ce qui fait la vie douce et confortable ; il l'avouera plus tard : « Toutes les aspirations au luxe, à l'élégance, se réveillent dans mon cœur qui les éprouve toutes. Avoir une demeure riche de belles choses, d'objets d'art, me tente ; je suis tenté de transformer la maison de Valsolda d'après un plan coûteux ; je suis tenté de recevoir, de réunir beaucoup d'amis souvent et bien ; je suis tenté d'avoir beaucoup d'argent pour aider qui en a besoin [2]. » Il se trouve pris dans un enchevêtrement de « convenances » qui font que ses désirs d'évasion il les confie à des personnages de romans.

Si les profondes corruptions produites par l'argent provoquent des réactions généreuses dans les âmes droites, au sein des sociétés, ces corruptions sont destinées à faire naître un plus grand bien, ce sont putréfactions nécessaires à la naissance d'un ordre nouveau. Aussi ne faut-il pas désespérer devant des plaies comme les fameux scandales bancaires, car, dit Fogazzaro, elles sont le signe d'une idée chrétienne qui monte. « En Europe fermentent les germes d'une autre révolution, et c'est une grande idée chrétienne de justice économique, non encore connue qui est en train de monter. C'est pourquoi bouillonnent, en haut, les soifs malhonnêtes d'argent, c'est pourquoi les corruptions de nos organisations économiques arrivent continuellement à la surface », et il ajoute ces mots qui vont loin : « Remarquez bien que les progrès de l'idée chrétienne sont généralement commencés par des antichrétiens [3]. »

*
* *

Un autre idéal sur la route duquel se rencontrent socialisme

1. Lettre à Elena, 27 mai 1884, G. S., p. 163.
2. *Ibid.*, 19 février 1894, G. S., p. 244.
3. *La Nitalia...*, *Sonatine...*, p. 73.

et christianisme est leur désir de pacifier l'humanité, mais leurs voies sont différentes, « le premier unit les hommes dans la haine au moyen d'un idéal de justice terrestre, le second les unit dans l'amour au moyen d'un idéal de justice céleste » [1]. L'un et l'autre aboutissent fatalement « à transformer l'idée de patrie et les sentiments qui y prennent naissance, à corriger peu à peu un patriotisme étroit, vaniteux, orgueilleux, ombrageux, féroce, plein de préjugés, principale cause des conflits humains, digne de gloire dans le passé, digne d'un respect raisonnable dans le présent, digne d'exécration dans un lointain avenir » [2].

Fogazzaro ne perd aucune occasion de condamner ce que nous appelons aujourd'hui le nationalisme : « Ce patriotisme qui réduit tout à l'intérêt direct et immédiat de la patrie porte en lui un germe de mort, il est destiné dans l'évolution morale de la société à se transformer [3]. » Une alliance est naturelle entre tous ceux qui sans distinction de patries invoquent un ordre social meilleur, mais c'est encore le christianisme qui est la base la plus sûre de l'entente entre les peuples et de l'établissement de la paix, aspiration de toute âme noble. Et n'allons pas prétendre que la guerre se justifie comme facteur de progrès pour les êtres vivants. Si une loi naturelle tire de la douleur un bien nous n'avons pas à intervenir ; la douleur de la guerre, c'est nous qui la provoquons, voilà pourquoi elle est condamnable. Une loi veut que nous mourions et pourtant nous ne devons pas tuer [4].

Ce désir de la paix s'allie parfaitement — rappelons les déclarations de Cortis — avec un grand et noble amour de sa patrie qui n'a rien à voir avec le « patriotisme étroit » condamné plus haut. Les deux sentiments prennent toute leur valeur dans cette belle prière que Fogazzaro composa en 1902 à la demande du roi, et que les marins de la flotte de guerre italienne disent encore aujourd'hui :

1. *Solamente le armi ? Sonatine...*, p. 88-89.
2. *Solamente le armi ? Sonatine...*, p. 90.
3. *Bismarck, Sonatine*, p. 96.
4. *Solamente le armi ? Sonatine*, p. 85.

A toi, Dieu éternel, Seigneur du ciel et de l'abîme, à qui obéissent les vents et les flots, nous, hommes de mer et de guerre, officiers et soldats d'Italie, sur ce vaisseau armé de la Patrie, nous élevons nos cœurs !

Sauve et exalte dans la foi, ô grand Dieu, notre nation ; sauve et exalte le Roi ; donne une juste gloire et une juste puissance à notre drapeau, commande que les tempêtes et les flots le servent, qu'il fasse naître la crainte chez l'ennemi ; fais que pour toujours l'entourent et le défendent des poitrines de fer plus fortes que le fer qui entoure ce vaisseau ; et donne-lui pour toujours la victoire.

Bénis, ô Seigneur, nos maisons lointaines, ceux que nous aimons; bénis dans la nuit qui descend le repos de notre peuple, — et nous-mêmes qui pour lui veillons en armes sur la mer [1].

Cette gloire *juste*, ce drapeau que les soldats *entourent* et *défendent*, n'est-ce pas encore une revendication de paix bien suggestive quand on pense que ces paroles sont destinées à être prononcées chaque soir par des hommes armés ? Et s'il pouvait rester un doute sur la pensée profonde de Fogazzaro, il suffirait d'aller chercher quelque autre déclaration dans les pages où il parle de l'esprit de guerre à vaincre. Il faut, dit-il, « cesser les *Te Deum* pour les massacres victorieux et les bénédictions aux navires de guerre, mais seulement prier en tout temps, en tout lieu, vainqueurs et vaincus, d'une seule voix, pour la paix et pour la justice » [2]. Paroles toujours actuelles, ferme appel d'un chrétien qui longtemps à l'avance avait réclamé ce « désarmement des haines » sans lequel il serait inutile de vouloir déposer les armes.

Fra gli uomini ! Ces mots n'avaient pas retenti vainement

1. *Minime*, p. 277.

A te, o grande, eterno Iddio, Signore del cielo e dell'abisso, cui obbediscono i venti e le onde, noi uomini di mare e di guerra, Ufficiali e Soldati d'Italia, da questa sacra nave armata della Patria, leviamo i cuori !

Salva ed esalta nella tua fede, o gran Dio, la nostra nazione, salva ed esalta il Re ; dà giusta gloria e potenza alla nostra bandiera, comanda che le tempeste ed i flutti servano a lei, poni sul nemico il terrore di lei ; fa che per sempre la cingano in difesa petti di ferro più forti del ferro che cinge questa nave ; a lei per sempre dona vittoria.

Benedici, o Signore, le nostre case lontane, le care genti ; benedici nella cadente notte il riposo del popolo, benedici noi che per esso vegliamo in armi sul mare.

Benedici !

2. *Solamente le armi ?* (1894) *Sonatine...*, p. 93. Cf. *Asc. um.*, *Proemio*, p. xv. Il doute que Dieu agrée « des *Te Deum* pour des batailles où des milliers d'hommes furent lancés sans préparation dans l'éternité » (15 septembre 1898).

pour le poète : ce n'était pas seulement un appel à sortir de la solitude de Valsolda, à connaître les hommes, à élargir son horizon, mais l'ordre de *servir* dans la grande communauté humaine. Partout il a servi avec un entier dévouement, et si les circonstances historiques ont fixé son action dans le temps, son attitude intérieure faite de générosité, de désintéressement et de sens chrétien dépasse les limites d'une époque.

QUATRIÈME PARTIE

LA CRÉATION ESTHÉTIQUE

CHAPITRE PREMIER

LA MISSION DU POÈTE

Si le poète, refusant de s'enfermer dans sa tour d'ivoire, se mêle aux préoccupations des hommes de son temps et, comme homme et comme chrétien, prend part aux combats avec la seule ambition de *servir*, il n'en reste pas moins celui dont l'œuvre propre et essentielle est œuvre poétique. En ce sens Fogazzaro a une très haute idée de la mission du poète, de ce qu'il appelle aussi « la fonction sociale du poète ». Ce n'est pas qu'il veuille plier la poésie à un service quelconque, il affirme au contraire l'indépendance absolue de l'Art. Il voit dans le poète un élément de grandeur apporté au monde, un levain qui agit par lui-même, et, par sa seule présence, soulève la pâte humaine.

Fogazzaro n'a pas le don de la formule théorique. Il a parfois des trouvailles, mais d'un autre ordre, dans l'ordre de la vie, mots qui jaillissent directement d'un état d'âme unique, qui expriment avec une plénitude émouvante l'être qui les prononce. Lorsqu'il s'agit de théorie le caractère concret de sa pensée le porte à s'exprimer par images, mais il reste souvent confus, vague, sans fermeté de contour [1]. C'est pourquoi on a pu lui prêter les idées les plus opposées en poussant à l'extrême une expression maladroite. Pour réduire tous ces malentendus, il faut chercher à dégager objectivement de l'ensemble de son œuvre sa pensée véritable, en y introduisant, si possible, la clarté qui lui a manqué.

Il s'est expliqué bien des fois sur la mission du poète, mais

1. Remarquons aussi que la composition si soigneusement architecturée dans les romans est absente des essais et des discours.

plus particulièrement dans sa conférence sur le *Grand Poète de l'Avenir* ; il n'a pas l'illusion d'apporter une affirmation nouvelle. L'idée du poète sacré, prêtre de l'humanité est vieille comme le monde, ou comme les poètes, mais elle comporte des modalités différentes suivant les esprits. Pour les uns, il s'agit d'un rôle en quelque sorte divin : par la magie des vers, grâce à sa fantaisie ailée et à l'incantation de sa parole, le poète transporte l'auditeur au delà du monde matériel où sa vie de tous les jours est limitée, et lui fait atteindre le monde mystérieux où vivent les dieux. Ou bien le poète est l'intermédiaire entre Dieu et les hommes. Doué d'un génie capable de communiquer avec la divinité il en acquiert l'autorité qui lui permet de parler aux humains.

L'apport personnel de Fogazzaro consiste à insérer l'idée de la mission du poète dans la théorie de l'évolution. « Ce rôle providentiel est de coopérer avec la Cause du monde, d'appuyer l'élément humain supérieur qui aspire à mieux comprendre et à mieux aimer dans sa lutte contre l'élément inférieur, contre la bête sombre qui survit en nous [1]. » Libération de l'élément humain supérieur, qui n'est pas désiré par souci de moralisme, mais parce qu'il est le sens de toute création.

Si l'évolutionnisme représente pour lui un système de l'univers où s'ajustent à merveille son sens de la nature, sa conception de l'amour et ses tendances religieuses, il lui permet également de mettre en pleine lumière son idée de la mission du poète, telle qu'il l'avait déjà conçue au contact de celui qui a enchanté son adolescence, et dont il s'inspire de très près pour définir son idéal : Victor Hugo.

Je ne pense pas que Hugo ait jamais accouplé dans sa pensée le rôle du poète à une théorie évolutionniste quelconque. Il s'est contenté de dire

la poésie est l'étoile
Qui mène à Dieu rois et pasteurs.
Il a touché au but d'un coup d'aile [2].

1. *G. P. A.*, *Asc. um.*, p. 211.
2. *Ibid.*, p. 221.

Par là Victor Hugo dépasse tous les autres :

Notre siècle a eu des poètes qui ont possédé le sens de la mesure, la finesse du goût, la clarté et la précision des idées à un degré beaucoup plus éminent que Victor Hugo, mais pas un d'entre eux n'a su concevoir et peindre, d'une manière aussi sublime qu'il l'a fait en vers et en prose, la grandeur morale de l'œuvre qu'un poète complet pourrait nous donner [1].

Victor Hugo n'est pourtant pas didactique, chez lui le sentiment poétique est fondu avec le sentiment moral. Pas de froide intention moralisatrice extérieure à l'Art, mais une flamme ardente qui le pénètre par l'intérieur. « De même que Carlyle il pense que la mission des grands hommes est de guider l'humanité sur la route du progrès et croit être un de ces pasteurs de peuples [2]. »

Fogazzaro s'est beaucoup moins soucié d'étudier objectivement le tempérament poétique de Victor Hugo et la genèse de ses théories d'art que d'enregistrer les résonances qui l'avaient particulièrement séduit parce qu'elles s'harmonisaient avec sa propre façon de penser et de sentir. L'expression manque de vigueur, de netteté, on y trouve mêlés le *pur* et l'*impur* pour reprendre des expressions désormais consacrées. Mais gardons-nous de croire que Fogazzaro ait simplement repris pour son propre compte le grand rêve humanitaire et social d'un certain romantisme, qui n'était plus guère actuel au moment de sa production littéraire. Son activité d'écrivain d'autre part précède, en grande partie, et le mouvement qui, vers 1895, se manifesta contre le symbolisme, pour un retour à la « nature », par opposition à une littérature isolée faite pour littérateurs, et ces poètes qui essayaient, après l'interruption du Parnasse, de reprendre le vieux rêve humanitaire [3]. Son idée de la mission du poète serait plutôt à rapprocher de celle de Poe, de Baudelaire

1. *G. P. A.*, *Asc. um.*, p. 221.
2. *Discorsi*, *Per Il Centenario di Victor Hugo*, p. 11. Cf. dans Carlyle, *Héros* : « Dans le vrai Homme littéraire, il y a ainsi toujours, reconnu ou non par le monde, un caractère sacré : il est la lumière du monde, le guidant comme une colonne de feu sacré, dans son ténébreux pèlerinage, à travers le désert du temps. »
3. Voir : Martino, *Parnasse et symbolisme*, Armand Colin, p. 212.

et de Villiers qui ne voulaient pas d'une littérature moralisante mais qui espéraient qu'en créant de la beauté ils arracheraient les hommes à leur matérialisme.

Il ne s'agit donc pas de soumettre l'art à la morale, ce qui est non seulement une prétention illégitime, mais d'abord et surtout une impossibilité.

* * *

Pourtant l'idéal de Fogazzaro et son souci de proclamer la mission du poète l'ont souvent fait accuser d'introduire dans la poésie des préoccupations extérieures à l'art. M. Benedetto Croce lui a reproché, ainsi qu'aux autres poètes, ses contemporains, son « insincérité »[1]. Néanmoins, il est certain que Fogazzaro aurait souscrit aux paroles du même critique qui disait au sujet d'Ada Negri et de la poésie sociale : « Toute tentative pour faire de l'art une mission tue l'art. La poésie est une fin, non un moyen : rabaissée à la condition de moyen elle se dissipe et s'écoule entre les doigts comme du sable fin. C'est que tout peut entrer dans l'œuvre poétique, et rien ne peut y être introduit intentionnellement[2]. » Fogazzaro n'avait-il pas lui-même, six ans avant cet article de Croce condamné l'art à intentions morales, sociales ou patriotiques ? Ces intentions sont en elles-mêmes admirables, qui veulent pousser à l'action et à la lutte contre la misère et la souffrance, mais l'expression de la douleur

1. *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, *Critica*, 1907, p. 177-190. Cette « insincérité », d'après Benedetto Croce, caractérise les trois grands écrivains de la période 1885 (ou 1890)-1907, d'Annunzio, Fogazzaro, Pascoli, par opposition à ceux qui les ont précédés immédiatement (Carducci, véristes, positivistes : philosophes ou érudits). Elle n'est pas un mensonge vis-à-vis des autres mais de soi-même, un manque de clarté intérieure, d'effort pour se clarifier.

Elle se manifeste par la juxtaposition dans un même esprit d'états qui ne peuvent exister ensemble : mysticisme et philosophie, catholicisme et rationalisme, ascétisme et vie active, ineffabilité et art... etc.

« La morale héroïque et le lyrisme civique et national de d'Annunzio, le néocatholicisme et la morale érotique de Fogazzaro, les prétentions de Pascoli au rôle de poète professionnel et de *vates* pacifiste et humanitaire : triple mensonge qui introduit la rhétorique du vide dans l'œuvre de ces artistes. »

La cause principale de ce courant d'insincérité, qui est international, est le refus de l'idéalisme philosophique.

2. *Critica*, 1906, p. 421 sv.

ne peut donner une émotion artistique que si elle « n'est pas représentée par l'artiste pour une fin étrangère à l'art » [1].

Est-il donc si difficile de s'entendre ? Oui, dans la mesure où les mots, les formules disent autre chose que ce qu'on veut leur faire dire. Ce qui donne un sens aux formules, c'est la conception de la vie à laquelle elles se réfèrent. Fogazzaro, parfaitement d'accord avec Croce, pense que « toute tentative pour faire de l'art une mission tue l'art », si par « mission » on entend la charge confiée à l'art d'exprimer des idées morales, sociales ou autres. Non, l'art n'est pas un *moyen*. Mais l'accord cesse lorsqu'il faut s'entendre sur le mot *fin*. Pour un chrétien, Dieu seul est une fin. L'art a une mission en ce qu'il réalise une intention divine. Indépendant de tout dessein utilitaire — si noble soit-il — chez l'homme, il n'en a pas moins sa place dans le plan de Dieu. « L'œuvre d'art ne connaît point d'utilité ni de fin pratique, mais elle a un sens qui est d'être ». Et parce qu'elle a un sens l'artiste qui ne voit son œuvre que sous l'angle artistique déjà la diminue, « son message, son sens, en tant que forme ne se dégage pleinement que situé dans le cadre et l'ensemble de la vie » [2].

Fogazzaro, sans arriver à l'exprimer ni peut-être à le concevoir nettement, l'a profondément senti. C'est pourquoi il hésite devant la formule de l'Art pour l'Art qui lui semble juste en ce qu'elle combat, insuffisante en ce qu'elle affirme. Il hésite, dit-il, parce que la formule a été confisquée par une école dont il se sépare, et aussi parce qu'il veut éviter toute équivoque, la doctrine ainsi désignée étant « confondue avec le réalisme par les uns, accusée de paganisme par les autres, mal connue certainement de ceux qui la combattent au nom du spiritualisme et de la morale » [3]. Il repousse la formule mais il en conserve et défend un certain contenu.

Il est curieux de constater que Giulio Salvadori, son contemporain, qui devait devenir son ami, mais dont la position à ce moment-là est très différente, conserve la formule tout en la

1. *Il dolore nell'arte, Discorsi*, p. 35, cf. p. 28, 29.
2. Romano Guardini, *L'esprit de la liturgie*, trad. R. d'Harcourt. Paris, Plon, 1930, p. 227.
3. *Avv. rom.*, p. 61, 62.

critiquant après avoir vu l'usage qu'on en a fait. Il en dénonce la contradiction interne :

« L'art pour l'art, dit-on, mais la matière doit être *vraie* ; l'art pour l'art, mais le vrai doit être *actuel* ; l'art pour l'art, mais on se garde bien de s'inspirer du trône et de l'autel ; l'art pour l'art, mais les œuvres qui se donnent le plus grand air d'indépendance laissent percer entre les lignes la question sociale. » Personne ne croit plus à cette formule ; si on la conserve, c'est parce qu'on ne voit pas autre chose pour la remplacer que l' « art-mission », dirigé par une intention morale, et l'on n'en veut pas. Mais il est inutile de le dissimuler, « pour autant qu'on veuille croire à l'indépendance de l'art, la formule que l'on adopte jaillit directement de la conception qu'on se fait de la vie [1]. »

Le point sur lequel Fogazzaro et Salvadori sont certainement d'accord, c'est que toute conception qu'on se fait du poète correspond à la conception qu'on se fait de la vie. Et c'est pourquoi l'art pour l'art, en réalité, n'existe pas.

Mais Fogazzaro tient à affirmer très fortement que l'art doit rester indépendant. Les affirmations glanées dans son œuvre, et les dates qui les accompagnent montrent que depuis son premier essai jusqu'à la fin de sa vie ce fut une préoccupation constante.

Je crois à l'indépendance absolue de l'art. L'art n'est serviteur de personne. On ne peut pas imposer à l'artiste un but expressément éducatif auquel il subordonnerait son amour suprême, douceur et

1. Attaché à une conception de la vie qu'il reniera plus tard, Salvadori se réjouit que la science ait rendu à l'homme ce que les Grecs sentaient naturellement et dont les Italiens de la Renaissance avaient l'intuition. Certaines hypothèses risquées tomberont d'elles-mêmes, mais « la conception même de la vie qui est la conquête la plus glorieuse de cette science, est trop haute et sûre, correspond trop parfaitement à l'intime persuasion de tous les hommes pour qu'elle puisse tomber. (On croirait entendre Fogazzaro si l'on ne savait par le contexte que c'est à un évolutionnisme matérialiste que se rattache Giulio Salvadori.) C'est de cette conception de la vie que dérive ou dérivera je ne dis pas la formule, mais la nouvelle direction de l'art. » Que l'art ne cherche pas à idéaliser le mal « c'est-à-dire ce qui s'opposant aux lois éternelles de la nature est vraiment mal ». La formule pourrait sortir de la plume de Fogazzaro, mais quelles réalités différentes elle exprimerait ! Le jeune Salvadori, frondeur, illustre sa pensée en affirmant que l'*Assommoir* est un livre très moral, que *Werther, Ortis, les Fleurs du mal* sont parmi les plus immoraux, quant à l'*Imitation de Jésus-Christ*, c'est un livre extrêmement immoral. *Nuovo Ideale, Cronaca bizantina*, 1er septembre 1882.

tourment de l'âme, l'art... L'art, représentation du beau, est un grand éducateur, mais l'artiste en est inconscient, « *nota quando amore spira...* » La laideur morale tue toujours l'art. Toutes les turpitudes même les plus élégantes des classiques, sont des taches du point de vue de l'art [1] (1872).

Par conséquent que l'artiste ne se soumette jamais « à la manie des thèses sociales préconçues qui infeste aujourd'hui notre littérature dramatique » [2].

Et rappelant plus tard le souvenir de Zanella et la raison de l'influence qu'il exerçait sur ses élèves, Fogazzaro dira :

Giacomo Zanella fut véritablement un artiste, et nous, ses élèves, nous l'avons adoré parce qu'il eut, de l'art qui nous était cher, une haute et fière idée, qu'il l'aima pour lui-même, qu'il le voulut maître et non serviteur, maître honnête, fier, digne, mais jamais serviteur de quiconque, si grand fût-il, ni de la morale, ni de la foi. « L'art, écrivit-il, doit tendre à l'art, c'est-à-dire à l'expression du beau, si de cette expression du beau naît l'accomplissement de quelque noble fin, tant mieux, la gloire sera double et double le triomphe de l'art (1889) [3]. »

Les correspondances privées et les discours publics rendent le même son :

Un roman n'est pas un sermon et s'il en jaillit un enseignement, il doit jaillir des entrailles des choses et non de la tête du poète (1894) [4].

Que la muse donc dicte au poète, que l'imagination, l'amour, le vif sentiment du beau dictent au romancier et qu'il ne cherche jamais à les plier à une thèse préconçue. Mieux ainsi qu'autrement il accomplira sa mission civilisatrice (1872) [5].

L'art ne donne pas un enseignement moral explicite qui le diminuerait, il imprime seulement à l'âme humaine un mouvement qui seconde le mouvement dirigeant toutes les choses vers un état supérieur [6] (1900).

Il ne s'agit pas de subordonner l'art à la morale comme beaucoup l'ont fait, de sorte que la morale sur l'art semble une chose morte

1. *Avv. rom.*, p. 62-63.
2. *Ibid.*, p. 64.
3. *Discorsi, Giacomo Zanella e la sua fama*, p. 93.
4. Lettre à E., Vicenza, 8 maggio 1894, G. S., p. 276.
5. *Avv. rom.*, p. 64.
6. *Discorsi, Il dolore nell'arte*, p. 38.

qui écrase une chose vivante ; il s'agit de trouver le point où leur unité est si totale qu'il est impossible de distinguer l'intention morale de l'intention artistique (1893) [1].

Dans cette grave question des rapports entre l'art et la morale, il est possible que l'expression de Fogazzaro ait pu prêter à confusion, mais il est certain qu'il aurait reconnu sa propre conception dans celle qu'exposait naguère Henri Bremond avec toute sa finesse et sa lucidité :

Par la nature des choses, l'activité poétique ne peut pas être une activité sermonneuse : toute sorte de didactisme est aussi impossible à la catharsis qu'il est impossible à l'oreille de percevoir les parfums. Indépendante donc de toute préoccupation immédiatement morale, incapable d'une action immédiate sur le libre arbitre et sur les passions, bonnes ou mauvaises, la catharsis n'en reste pas moins, indirectement sans doute, mais très efficacement moralisante, non seulement elle n'invite jamais au mal, — cela, je le répète, ne lui est pas, ne peut pas lui être défendu, cela lui est impossible — mais encore, par la sérénité dont elle enveloppe nos facultés de surface, elle éveille nécessairement en nous le désir du bien. Harpe de David, ramenant le calme dans le cœur de Saül ; une œuvre qui déchaîne en nous, peu ou prou, les passions mauvaises, peut être éloquente, elle n'est pas poétique — dans les passages bien entendu qui produiraient cet effet [2].

Fogazzaro réclamait du poète une certaine attitude morale. Le vrai poète ne cherche ni la gloire ni la louange des hommes [3] ; ce n'est pas qu'aucun vrai poète n'ait aimé la louange, mais au moment où il éprouvait ce désir, il était homme vaniteux et non

1. *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso*, *Asc. um.*, p. 154. Le mot *intention* est peut-être maladroit ; quoi qu'il en soit, il est curieux de rapprocher de ces derniers mots ceux d'un critique contemporain : « La question d'art est une question morale et la question morale une question d'art, et au-dessus d'un certain degré d'intensité et de pureté ni l'une ni l'autre ne vivent séparément. » Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 448.

2. Henri Bremond, *Prière et Poésie*, Paris, Grasset, 1926, p. 201, n. 1.

3. « Dire que la louange ne me touche pas serait ridicule, mais, au-dessus de la fibre excitable, j'ai l'idée claire et précise de la nulle valeur de la louange, de la renommée, de la gloire, en face de la noble fin à laquelle plus dignement on aspire : accomplir le devoir moral d'employer ses propres facultés selon la conscience qu'on a du premier et des secondes. » (Lettre à son père, 25 mai 1874, G. S., p. 60.) Et encore : « Servir l'art et l'Idéal non pour la gloire ni pour le gain, mais pour accomplir un noble devoir. » (Lettre à E., 21 février 1884, G. S., p. 99.)

poète. Si Fogazzaro ne peut admettre qu'un poète flatte le public [1], ou le méprise [2], ou manque de sincérité [3], c'est que toute la part prise dans la vie par l'homme et ses défauts, est soustraite au poète créateur de poésie.

Indépendance de l'art, mission du poète, Fogazzaro équilibre et harmonise ces deux affirmations, sans les opposer et sans vouloir renoncer à l'une pour l'autre. Tantôt il met l'accent sur l'indépendance, tantôt sur la mission ; dans le second cas, influencé par les courants qui trouvaient un écho dans ses préoccupations sociales et charitables, il chargeait l'idée de mission de toutes sortes d'éléments étrangers à l'art. De là une imprécision gênante. Il a eu, en tout cas, la souplesse, l'humilité, la sympathie d'une âme ouverte et compréhensive, il n'a pas eu la vigueur de pensée qui lui aurait permis d'unifier, dans une synthèse claire, tous les éléments d'apparence contradictoire dont, avec raison, il ne voulait abandonner aucun. C'est sa force et c'est sa faiblesse.



La mission du poète n'est donc pas une mission d'enseignement, c'est une mission de rayonnement, et l'on ne peut parler d'enseignement que dans la mesure où une certaine attitude devant la vie est, par elle-même et sans le vouloir, un enseignement. Pas de poésie didactique par conséquent, pas de roman à thèse. Si l'on a parfois reproché à Fogazzaro d'avoir écrit ses romans pour soutenir une thèse ou défendre une idée : le sacrifice de l'amour au devoir, la supériorité d'une âme religieuse sur une âme sceptique, la nécessité d'une réforme de l'Eglise, on s'est trompé. Un roman à thèse a nécessairement un point de départ intellectuel, or, pour Fogazzaro, tout roman part d'une expérience personnelle, intimement et douloureusement vécue.

Quand Fogazzaro a voulu *enseigner*, quand il a éprouvé le besoin d'exposer une opinion, de justifier une affirmation, alors

1. *G. P. A.*, *Asc.*, p. 215.
2. *Id.*, *ibid.*
3. « Messager fidèle de l'Esprit de Vérité, il aura la haine du faux. » *Id.*, p. 232.

il a abandonné poème et roman, et écrit un article, fait un discours ou une conférence. Très révélatrice à cet égard est l'origine de la conférence sur *Une idée d'Alessandro Manzoni.* Fogazzaro écrivait son *Mystère du Poète*, confession poétique, expression à peine transposée d'un épisode de sa secrète vie amoureuse, tout attentif à ne pas trahir la puissance d'un amour qui domine tout, ne s'arrête devant aucun obstacle, ne connaît aucune hésitation, aucun recul, et qui, purifié par son intensité même, purement et uniquement amour, élève et purifie les âmes qui l'éprouvent. Nouvelle *Vita Nuova*, a-t-on dit, non parce que le poète aurait essayé une adaptation nouvelle de l'œuvre ancienne, mais parce qu'il a revécu pour lui-même le drame dont la *Vita Nuova* était l'expression.

Or, voici que ses yeux tombent sur cette opinion de Manzoni, rapportée par Bonghi, qu'un romancier ne doit pas traiter de l'amour de façon à faire consentir à cette passion le cœur du lecteur, et qu'il y a dans le monde au moins six cents fois plus d'amour qu'il n'en est besoin pour la conservation de l'espèce. Il pourrait croire que son roman est une réponse suffisante et qu'il en sortira un enseignement opposé à cette idée de Manzoni ; mais non, il interrompt son roman, il rédige une conférence. Pour se justifier par avance ? pour préparer le terrain ? en aucune façon. Cette opinion de Manzoni le trouble, il la médite, il la juge fausse, il dit pourquoi. Mais un roman n'est pas une thèse, il cessera momentanément d'être romancier, il se fera conférencier, il soutiendra son opinion contre celle de son grand confrère, et ensuite débarrassé de ce souci extérieur à l'art, il se remettra à son roman.

Toute l'œuvre théorique de Fogazzaro a pris naissance dans cette conviction de « l'indépendance absolue de l'art ».

Ce qui a pu prêter à confusion, c'est que tous les problèmes qui ont occupé Fogazzaro, il les a vécus. Il n'y a place chez lui pour aucun jeu, aucun snobisme, il est tout entier dans sa méditation, dans sa création. C'est ce qui fait la puissante unité de son œuvre, théorique, romanesque, poétique ; mais aussi, il faut le dire, ce qui l'a empêché de dominer d'une façon constante, par un art épuré ce qu'il y a d'autobiographique dans cette œuvre.

Déjà nous avons parlé des écrits théoriques groupés sous le titre d'*Ascensions humaines* et qui examinent les positions relatives de la science et de la religion, l'accord entre le dogme catholique et la théorie de l'évolution, la douleur en face de la science, la douleur dans l'art. Les études d'ordre littéraire sont consacrées soit à des lectures d'œuvres étrangères qui peuvent susciter la curiosité des lecteurs, comme *De l'épopée nationale finnoise* [1], ou plus souvent provoquées par une date qui demande une commémoration : nous avons ainsi les pages consacrées à Victor Hugo, à Zanella, à Rosmini.

Fogazzaro prétendait n'avoir aucune aptitude critique, il l'écrivait un jour à M. F. Crispolti [2], expliquant que les livres ne lui produisaient qu'une impression sommaire qu'il ne savait pas analyser. Il recherche moins chez tel ou tel écrivain le caractère de l'œuvre ou du style, qu'il n'approfondit pour lui-même les notions de beauté, d'inspiration, d'art, de poésie, de roman.

Les plus instructives de ces pages sont le discours, prononcé en 1872, sur l'*Avenir du roman en Italie*, et la conférence faite à Paris, en 1898, sur *Le grand poète de l'avenir*. L'intérêt de ces écrits tient aux idées qui y sont exprimées et aussi à leur place dans la production de Fogazzaro. Il a écrit un chapitre de roman qu'il ne reprendra que plus tard, quand il éprouve le besoin de réfléchir sur le roman, sa valeur et son avenir ; ce n'est pas le romancier qui cherche à justifier son œuvre — elle n'existe pas encore —, c'est l'esprit à la fois inquiet et loyal, qui cherche à se rendre un compte exact du travail qu'il va entreprendre. La conférence sur le poète de l'avenir se place au contraire presque à la fin de la production poétique de Fogazzaro. En fait plusieurs poésies sont postérieures à cette date, mais, cette année-là, vient d'être publié un recueil dont le titre : *Poesie scelte* (jugé, par l'éditeur, classique et froid) veut indiquer que Fogazzaro groupe « le meilleur » de ses poésies déjà parues, et d'autres inédites. Il termine le recueil par *Scende la sera*, qui reprend un motif de *Valsolda* et semble vouloir être un finale. C'est donc toute son expérience de poète que nous trouverons

1. *Minime*, p. 3-56.
2. Filippo Crispolti, *Le più belle pagine di A. F.*, p. 213.

dans sa conférence, en même temps que ses désirs non réalisés, ses aspirations à un idéal qu'il a souffert de ne pas atteindre.

Un article de 1885, intitulé *Liquidazione*, et la préface à la traduction française de *Malombra* parue en 1898 ont aussi un intérêt littéraire sur certains points que nous devrons approfondir.

*
* *

La conférence sur l'avenir du roman n'est pas étrangère à la mission du poète. L'esprit positif du siècle, commence Fogazzaro, semble avoir chassé la poésie, pourtant le sentiment poétique reste au fond du cœur humain, et quand un poète se lèvera, le siècle le saluera avec joie. Mais l'expression de ce sentiment poétique n'est pas la même à toutes les époques, et c'est le roman qui se présente aujourd'hui. Il pénètre partout, « maître de toutes les séductions, il possède tous les visages, il parle tous les langages depuis celui du gentilhomme jusqu'à celui du faubourg » [1].

Les raisons de la prédominance actuelle du roman sont d'ordre historique et social.

Depuis la Révolution française, la démocratie victorieuse a beaucoup restreint le domaine de l'ignorance absolue. Des foules pourvues de savoir, riches de passion et d'imagination, s'attroupent avidement autour du romancier comme les plèbes helléniques autour des rapsodes. La classe moyenne est devenue dense et puissante, elle est instruite, mais il lui manque la culture fine et élevée, le sens exquis de l'art. Bien peu sont familiarisés avec les charmes secrets du vers ; on cherche l'émotion poétique en dehors des formes techniques et du langage harmonieux, noble, élégant, qui est peut-être encore, à Dieu ne plaise, une aristocratie. La poésie épique, la poésie lyrique, la poésie satirique, se trouvent mêlées dans le roman et soutenues par l'artifice qui d'abord aiguillonne légèrement les lecteurs piqués dans leur curiosité, les blesse ensuite et puis les prend aux entrailles et tire des plus vulgaires cette palpitation qui les élève jusqu'au niveau de l'art [2].

1. *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, p. 25.
2. *Ibid.*, p. 26-27.

Il y a d'autres causes à la faveur dont jouit le roman : le siècle a la passion de se peindre et de se voir peint, or l'observation psychologique, besoin impérieux, trouve son terrain dans le roman. Le rôle du roman est donc très grave et très noble.

Tout ce début semble être le développement d'une page de Paolo Lioy, dont nous avons déjà signalé l'influence sur le jeune Fogazzaro [1].

Après avoir ainsi affirmé que le roman est l'expression moderne du sentiment poétique, le jeune critique examine l'état du roman dans les différents pays. Pour finir, il déplore qu'en Italie « la place du roman contemporain psychologique et social (soit) vide » [2].



La conférence faite en français, dans la salle des Mathurins, à Paris, le 8 mars 1898, et publiée par la *Revue Bleue*, n'apporte rien de bien nouveau dans l'histoire de la poésie ni de la poétique. Mais elle éclaire la personnalité de Fogazzaro.

C'est encore l'avenir qui, un quart de siècle après la première conférence, l'intéresse. N'est-il pas évolutionniste ? Et c'est en réalité pour apporter un témoignage de sa foi évolutionniste qu'il est venu de sa lointaine petite ville, parler du *Grand Poète de l'Avenir*. Il faut bien saisir son intention sous peine de ne pas comprendre et d'être déçu si l'on attendait un examen attentif de l'activité strictement poétique. Fogazzaro ne considère pas cette fois *la poésie*, comme il avait examiné précédemment *le*

1. Paolo Lioy, *La Vita nell'universo*, p. 444-445.

« Le roman est né en harmonie avec la chute du féodalisme, l'élévation de la bourgeoisie ou de la classe moyenne, classe qui peu à peu absorbe les deux autres, l'intérêt que l'on porte à l'histoire considérée comme la psychologie de l'humanité, l'attentive investigation des tendances, des mœurs, et de la vierge poésie du peuple. C'est pourquoi le roman, le vrai, le noble roman et non pas le roman dégénéré est devenu comme la synthèse des aspirations sociales, le miroir où se reflètent les sentiments les plus sincères de l'homme, ses nombreuses douleurs, ses quelques joies. Réconfort et encouragement pour tous, c'est le genre de littérature dans lequel chacun se retrouve lui-même, rencontre l'expression de ses plus secrètes pensées, apprend à se connaître et habitue son cœur à la pitié et à la bienveillance. On peut vraiment affirmer que le romancier qui comprend l'élévation de son rôle, est l'apôtre de la famille, l'interprète des différentes classes sociales, leur éducateur. »

2. *Avv. rom.*, p. 36.

roman ; il s'attache au *poète*. Ce sont moins les problèmes de la poésie contemporaine qui le retiennent que la personnalité du poète dont le rôle providentiel est de coopérer avec la Cause du monde.

Parce qu'il est évolutionniste, il croit envers et contre tous que la poésie n'est pas morte et ne peut pas mourir. Depuis les premiers chants semblables encore à des gémissements et à des cris, les poètes ont été les premiers maîtres de toute civilisation, leur rôle est par lui-même éducateur, puisqu'ils s'adressent à l'élément supérieur de l'âme humaine. Plus tard le don de charmer est devenu un art subtil et s'est accompagné du désir de plaire, tendant à détruire cette conscience de la fonction sociale du poète. Depuis lors on a vu l'action combinée de ces deux éléments ou l'action exclusive du premier car l'action exclusive du second ne s'est plus reproduite depuis l'âge des Livres sacrés. A côté des grands poètes qui ont su, à un art sévère, unir une haute conception de leur rôle, on a vu, en petit nombre heureusement, de grands poètes mépriser le public, d'autres qui n'ont eu que l'ambition de plaire, d'autres qui furent sceptiques. Le grand poète de l'avenir ne sera pas des leurs.

Il faut un grand poète spiritualiste. Mais attention, « on parle beaucoup de la réaction spiritualiste et idéaliste qui gagne du terrain depuis quelques années. J'en sais quelque chose, dit Fogazzaro, puisque j'appartiens à ce mouvement-là. Eh bien, il y a parmi nous trop d'officiers subalternes et supérieurs qui aiment à porter l'uniforme élégant et distingué d'un vague spiritualisme sans s'engager par serment à quoi que ce soit, et il n'y a pas assez de chefs d'armée ». Rançon d'un mouvement qui devient une mode et d'où la sincérité est ainsi chassée. « J'honore les penseurs qui s'opposent par la force de la raison au matérialisme, à l'agnosticisme, au scepticisme ; j'ai beaucoup d'estime pour les romanciers, mes confrères, qui se sont rangés à leur côté, mais c'est un grand poète que je demande maintenant. Je le demande parce qu'il n'est donné qu'à la poésie pure, au chant, de développer d'une manière complète la beauté et le charme des idées dont il faut rendre amoureux les esprits [1]. » De-

1. *G. P. A.*, *Asc. um.*, p. 216.

vrons-nous attendre un poète-prêcheur ? On pourrait le croire. Pourtant malgré les apparences, Fogazzaro n'abandonne pas l'indépendance de l'art et ne réclame pas un poète à intentions didactiques. Si le poète a cette action c'est parce que « la loi suprême de l'Art, tout à fait indépendante dans son principe des volontés humaines », le veut ainsi. « Il amènera les âmes par la puissance de l'Art, à mieux comprendre et à mieux aimer l'intelligence suprême, le Principe éternel de toute beauté [1]. »

Fogazzaro n'a pas d'orgueil littéraire, il ne cherche pas à poser au grand homme ni à se montrer comme la plus belle réussite du siècle, mais peut-on s'attendre à autre chose, dans cette esquisse du grand poète dont il va essayer de donner quelques traits positifs, qu'à une projection, sinon de lui-même, du moins de l'idéal qu'il a cherché, sans y parvenir, à réaliser ? Il est trop sincère et trop fin pour ne pas s'en rendre compte, et s'excuse si le « poète sans nom » qu'il voit se dresser dans l'avenir est une sorte de « spectre du Brocken». « Il arrive parfois sur le sommet du Brocken que le voyageur qui contemple au coucher du soleil le ciel d'Orient voie s'y dresser, se détacher sur les nuages une forme humaine colossale. L'apparition grandiose n'est que l'ombre du petit être qui se pâme d'admiration devant elle [2]. » Mais il ajoute modestement que si ce poète est une image reflétée, on n'y reconnaîtra pas seulement ses propres traits mais bien d'autres qu'il a empruntés, en particulier à Victor Hugo.

Il étudie l'inspiration, mais en ce qu'elle a de plus extérieur, pour chercher ce qui peut être objet de l'inspiration et non pour en examiner le mécanisme délicat et secret car ce n'est pas son propos.

Ne croyons pas pour autant que la question ne l'ait pas tourmenté : ailleurs et incidemment il s'y est arrêté. Laissons-lui la parole.

Les sources de l'inspiration artistique échappent à la conscience même de l'artiste. Elles se cachent dans une région mystérieuse de l'esprit humain, dans les ténèbres inférieures à la conscience, où

1. *G. P. A. Asc. um.*, p. 204, puis 224.
2. *Ibid.*, p. 219.

gisent des trésors de souvenirs obscurcis, où flamboient de merveilleuses facultés de connaître, dont ni les sens ni la raison ne sont les ministres. Là sont les sources inaccessibles de l'inspiration artistique avec les sources des obscurs pressentiments, de la mélancolie et de la gaieté sans cause, comme des douceurs mystiques. De là a jailli en une heure d'émotion créatrice cette admirable forme que l'artiste en la rêvant et en la méditant a conduite ensuite à une perfection exquise [1].

Est-il impossible de voir là une pensée, moins lucide et moins élucidante, sans doute, mais proche de celle de Henri Bremond ? d'y reconnaître « l'activité de l'âme profonde, antre et foyer de toute activité poétique » ? cette âme profonde où s'accomplit « la libération d'Anima et le refoulement provisoire d'Animus » dans l'expérience poétique comme dans l'expérience mystique ? « Le passage de la connaissance rationnelle à la connaissance réelle et poétique » [2], c'est l'expérience même de Fogazzaro.

Les inspirations créatrices ne viennent-elles pas, à nous artistes, des profondeurs inexplorées de la conscience ? Le raisonnement, le processus logique de la pensée, se forment dans notre conscience, mais la création artistique non. Les anciens ont compris qu'une pensée poétique paraît jaillir à l'improviste dans la conscience, portée comme par un souffle mystérieux. Ils ont imaginé les Muses inspiratrices et, seulement dans la décadence de leur sentiment religieux, l'invocation aux Muses perdit son sens vrai et devint froide rhétorique. Quand, dans notre esprit, jaillit un vers, une pensée lyrique, une scène de roman ou de drame, nous en sommes émus comme si vraiment l'inspiration nous venait d'un autre esprit et quelquefois nous le croyons. Mais il est vraisemblable qu'elle monte au contraire de ces mêmes profondeurs de l'âme où s'accumulent les souvenirs oubliés [3].

Fogazzaro est parfois très proche, dans son tourment de poète, de préoccupations récentes.

Le grand poète aura le sens de la Beauté totale. Beauté sensible mais aussi Beauté intellectuelle et morale. Fogazzaro se tourne vers Shelley et rappelle l'*Hymne à la Beauté intellectuelle* ;

1. *Il dolore nell'arte, Discorsi*, p. 20.
2. Henri Bremond, *Prière et Poésie*, p. 189, 196, 180.
3. *Per una nuova scienza, Disc.*, p. 161.

son poète « entendra la voix de l'Esprit de Beauté comme Shelley l'a entendue et mieux que lui ». Il sera sensible à « cette mystérieuse Puissance dont les rayons invisibles nous frappent de temps en temps, en nous donnant l'inexprimable émotion de nous sentir touchés au cœur par une Réalité surhumaine et vivante qui est le principe même de la Beauté, qui se communique à nous, nous embrase, nous ravit, nous fait pleurer de joie et d'amour »[1].

Cet Esprit, n'est-ce pas celui qui se donnait au poète adolescent, en Valsolda, sans révéler son origine : ange ou démon ?

Pourquoi ne sait-il pas me dire si dans la douloureuse
Prison des choses, un souffle tout-puissant
L'infusa au premier jour, ou s'il tomba
Ici du ciel perdu[2] ?

La Beauté n'est pas dans les choses. « Elle est dans l'esprit où les images des choses se colorent, lorsqu'elle y brille, de lumière et d'ombre, selon leurs formes. Mais l'esprit humain ne l'engendre pas plus qu'il n'engendre la vérité, l'être des choses. Elle lui parvient d'en haut. Elle est divine. » C'est en reconnaissant l'origine divine de la Beauté que le grand poète de l'avenir dépassera Shelley. Et, parce qu'elle est divine, parce qu'elle est esprit, « elle colore les images du monde de l'esprit, les idées, les sentiments, aussi bien que les images du monde physique »[3]. Elle ne se donne pas à tous ; à certains elle se refuse, à d'autres elle ne se donne que partiellement, au grand poète seulement elle se livre tout entière. Rarement, disait Fogazzaro, dans *Novissima Verba*,

rarement se donne à moi
L'esprit inconnu. Il aime une poitrine apaisée,

1. *G. P. A.*, p. 222.
2. *Poesie*, p. 203.

Perchè dirmi non sa se al doloroso
Carcere delle cose onnipotente
Soffio l'infuse il primo dì o se cadde
Qua da perduti cieli ?

3. *G. P.. A.*, p. 224.

Un cœur silencieux, un esprit
Accueillant et attentif [1]...

Calme des sens et du cœur, purgation des passions, diraient nos théoriciens modernes. Fogazzaro l'a compris, l'émotion qui veut être exprimée poétiquement doit d'abord être dépassée. Il constate l'action de la poésie également chez le lecteur. « Exprimée par l'Art, la douleur nous inspire une émotion, non plus amère, mais délicieuse, dans laquelle l'élément de pitié pour une souffrance particulière s'est atténué, a même quelquefois disparu [2]. » Mais aussi, ne l'a-t-il pas avoué ? rarement il lui arrive d'atteindre cette sérénité.

Le poète, sensible à la beauté physique, intellectuelle, morale, sera inspiré par un grand amour. Ce grand amour de la femme idéalisée est considéré par Fogazzaro, nous l'avons vu, comme essentiel au développement de l'élément supérieur chez l'homme. Il arrive parfois que la femme soit jalouse de la Poésie. Elle a raison si son amant « n'est qu'un artiste de la parole », elle n'aura jamais la première place dans son cœur, elle ne sera pas son inspiratrice, « car une conception de l'art où l'excellence de la forme prime le contenu restera toujours plus ou moins étrangère à l'âme de la femme et le poète ne pourra pas envelopper cette âme dans son œuvre à lui ». Mais le grand poète au contraire n'arrivera pas à « distinguer son amour de son œuvre où se cachera discrètement, pareille à l'ombre qui se cache au centre de la flamme, une âme féminine exquise ». De cette femme il taira le nom, mais « il lui offrira silencieusement la gloire qui lui viendra des hommes » [3].

Fogazzaro ne conçoit pas que le grand poète puisse être privé

1. *Poesie*, p. 203.

Rado a me si dona
L'ignoto spirto. Petto ama pacato,
Silenzioso cor ed ogni varco
Dell'intelletto in aspettando aperto.

2. *Il dolore nell'arte, Discorsi*, p. 32.
3. *G. P. A.*, *Asc. um.*, p. 225. Cf. *Eva, Poesie*, p. 331.

. . . a lui la gloria,
A te nel suo fulgor quel posto interno
Che ha l'ombra nella fiamma . . . .

de ce privilège du grand « amour sublime » dont lui-même a vécu, et qui a été sa secrète inspiration :

Quand je mourrai, des gens curieux
Voudront m'ouvrir le front avec l'acier,
Pour découvrir la veine cachée
D'où jaillirent mes beaux rêves.

Ils trouveront le peu d'art que j'appris,
Et souriront de ce bref savoir ;
En vain, attentifs à leur œuvre cruelle,
Ils fouilleront les cellules de ma pensée.

Alors, ma bien-aimée, par dépit,
Avant de me laisser, ils briseront mon cœur ;
Et il en sortira, à ce moment même,
La lumière de tes cheveux d'or.

Contemplant tes fins cheveux d'or,
Tes yeux pensifs, profonds comme la mer,
Voici, diront-ils, son doux trésor,
Voici où il trouvait ses perles [1].

Si Fogazzaro veut attirer l'attention sur ce qu'il appelle « la forme de sa poésie », ne nous attendons pas à une étude technique. Cette « forme » n'est guère examinée qu'en fonction de la mission du poète. Suivra-t-il les modèles classiques ? Que pen-

1. *Poesie*, p. 309.

Quando morrò una gente curïosa
Mi vorrà in fronte con acciaio aprir,
Per veder dove sia la vena ascosa
Onde le accese fantasie fluìr.

Troveranno la breve arte che appresi,
Sorrideran del picciolo saper ;
Invano invano all'opra cruda intesi,
Frugheranno le celle del pensier.

Allor, diletta mia, sdegnosamente
Mi spezzeran, pria di lasciarmi, il cor ;
E ne uscirà in quel punto finalmente
Una luce dei tuoi capelli d'ôr.

Mirando i fini tuoi capelli d'oro,
Gli occhi pensosi, fondi come il mar,
Ecco, diranno, il dolce suo tesoro,
Ecco le perle ove sapea trovar.

sera-t-il des mots nobles et roturiers ? des archaïsmes ? Son style sera-t-il simple ou raffiné ? S'enfermera-t-il dans la métrique traditionnelle ou s'en affranchira-t-il ? Si le poète doit conduire les hommes à Dieu il doit avoir une action sur un public très vaste, il renoncera donc à tout ce qui tend à l'isoler : pas de préciosité, pas d'hermétisme ; mais pas d'appauvrissement non plus. Il prendra chez les classiques le sens de la mesure, mais se gardera bien de se momifier en les imitant.

Animé de l'esprit de vérité, il aura la haine du faux qu'il pourchassera jusque dans le moindre adjectif. Il profitera de la technique perfectionnée par les recherches récentes, mais plus qu'au cisellement du vers il sera attentif à l'expression de la pensée. Il saura saisir la voix des choses et donner une imitation musicale de la réalité, mais il saura aussi comprendre la voix des âmes et son poème sera comme un épanouissement musical du mouvement de l'âme « que la parole ne peut fixer en entier et qui surabonde [1]. »

Le poète va plus loin que les autres dans le domaine de l'Inconnaissable — qui est atteint aussi par la foi — mais pour avoir autorité, il lui faut être un savant et un penseur ; non pour faire progresser la science mais pour en connaître les plans. On reconnaît le désir de Fogazzaro qui voulut être au courant de la science de son temps avec parfois quelque amertume à se sentir inférieur à cette tâche. Maître de la science du Moyen Age, Dante a franchi les bornes du mystère avec une autorité unique qui lui venait à la fois de son génie et de son immense savoir ; cette autorité « dure encore quoique le progrès intellectuel ait réduit presque à néant la valeur de la science du Moyen Age ». Comme Dante, le grand poète de l'avenir s'élancera sur la mer inconnue « pour en prendre possession au nom de la connaissance humaine dans son double élément d'intelligence et d'amour » [2].

Il n'oubliera pas qu'il a charge d'âmes et s'il ne fait pas de politique de parti, il ne se retirera pas non plus dans sa tour d'ivoire.

1. *G. P. A.*, *Asc. um.*, p. 229.
2. *G. P. A.*, p. 231.

Il ne se contentera pas d'une idéalisation du passé, mais s'emparera de tranches vivantes d'histoire du présent. Pourquoi ne se mesurerait-il pas avec l'épopée ? Le roman après avoir pris des allures scientifiques, tourne au poème, il peut devenir une épopée. Notre vieil Occident pourrait avoir un *Thadée Spoliça.*

Peu importe qu'il nous donne un poème lyrique, dramatique, épique ou autre, mais qu'il vienne ! Quelle que soit sa patrie, nous sommes prêts à l'accueillir. « Tout ce qui élève nous donne une vision de plus en plus large de la planète et rapetisse de plus en plus à nos yeux les montagnes et les rivières qui servent de retranchement aux nations. » Nous l'aimerons et « nous nous sentirons frères par lui et en lui » alors qu'il nous « emportera vers la floraison magnifique d'intelligence et d'amour que Dieu prépare dans la race humaine par la coopération des siens »[1].

Fogazzaro a voulu dans cette conférence, parler du poète dans une perspective évolutionniste, il a été amené ainsi à le considérer dans toutes sortes d'activités, sauf dans son activité strictement poétique. Toute volonté de service est exclue du travail poétique, il le sait. Pourtant le poème *sert* du seul fait qu'il est, et par conséquent le poète se voit attribuer un *service* qui est d'être poète. En outre, il n'est pas seulement un être en activité poétique, c'est un homme mêlé à toutes les activités humaines, mais qui garde partout la marque de sa mission sacrée.

Telle est la pensée de Fogazzaro sur le poète mais gardons-nous de croire qu'elle rend compte de tout Fogazzaro poète, car il a été poète plus par sa nature que par ses réalisations, et plus par ses réalisations que dans ses théories.

1. *G. P. A.*, p. 217-218.

CHAPITRE II

L'INFLUENCE FRANÇAISE ET LE NATURALISME EN ITALIE

« Le mal commun des Italiens depuis deux siècles est de savoir le français [1]. » Cette constatation rend compte et de la prépondérante influence française sur les lettres italiennes à l'époque qui nous occupe, et du dépit, devant cet envahissement, de ceux mêmes qui le favorisaient. Fogazzaro n'avait-il pas dénoncé déjà, avec toute sa finesse, la vanité des impuissantes colères de ses compatriotes. « On maudit le roman français, disait-il, comme le buveur d'absinthe maudit sa passion entre un verre et l'autre [2]. » Mieux vaudrait à la fois moins maudire et moins imiter.

La susceptibilité italienne vis-à-vis de la France trouve, pour se manifester, les motifs les plus minces. Ouvrons au hasard les périodiques. Voici une lettre, écrite en français — ô buveur d'absinthe ! — sous le titre : Au *Voltaire*, Journal de Paris ; elle n'est qu'amertume, malgré son désir évident d'être ironique. Le sujet de la lettre ? Les Français se croient supérieurs et écrasent tout ce qui est italien, ainsi dans sa revue nécrologique de l'année, *le Voltaire* n'a pas nommé un certain nombre d'Italiens qui méritaient de l'être [3].

Mais aussi comme il en faut peu pour que cette mauvaise humeur se transforme en allégresse, et comme on voit bien que les rancœurs sont superficielles. Paul Bourget est âprement

1. Giulio Salvadori, *Cronaca Bizantina*, 16 décembre 1882.
2. *Avv. del romanzo...*, p. 31.
3. Ectus, *Cronaca Bizantina*, 16 janvier 1882.

critiqué dans les articles du *Fanfulla della Domenica* : « Il s'attarde complaisamment entre le charnel et le mystique. » « C'est l'apôtre d'un pessimisme amollissant et efféminé. » Sa philosophie « se répand, avec toute sa sensualité maladive, dans le *Disciple* » ; la seule pensée qui soit consolante, c'est que « cette philosophie du mal ne devient pas populaire en Italie » [1]. Or, quelques mois plus tard, Bourget disait, dans *Sensations d'Italie*, son admiration pour le pays qu'il venait de traverser, et voici qu'il devient l'objet de tous les attendrissements : on ne peut pas mieux comprendre ni plus exquisement exprimer. Si l'art unit les cœurs, certainement le livre de Bourget fera tomber bien des malentendus entre Français et Italiens. On traduit un passage dans lequel il parle de Leopardi. A propos de Leopardi encore, Carlo Segré déclare qu'il est très rare que le jugement d'un étranger sur Leopardi soit juste, or celui de Bourget ne saurait l'être plus. Enfin, Bourget lui-même est accueilli dans les colonnes du *Fanfulla* où « l'illustre romancier français » donne un poème « d'après Carducci » (*Passa la nave mia*),

L'Alcyon se lamente et l'Océan fait rage [2].

Des faits de ce genre sont peut-être plus symptomatiques d'un état d'esprit que les reproches plus véhéments et d'un objet plus vaste, qui pourtant ne manquent pas. On reproche à la France d'avoir depuis 1830 fait preuve d'un égoïsme littéraire orgueilleux, ignorant et intolérant, rompant cet équilibre d'importation et d'exportation littéraire, nécessaire pour l'art, et inondant l'Europe de ses produits [3].

Cette exaspération contre les apports français a toujours existé en Italie, surtout aux périodes d'aspirations nationalistes. Il ne faut y voir ni une sorte de mauvaise grâce perpétuelle, ni l'expression de griefs sérieux, mais seulement le symptôme d'un état de fait : l'unité italienne fut pendant des siècles le désir des plus nobles Italiens, elle existe comme unité nationale et territoriale, mais, à l'époque dont nous parlons, il n'y a

1. *Fanfulla...*, 9 novembre 1890, 4 mai 1891.
2. *Id.*, 5 octobre 1891 ; 2 novembre 1891 : 17 janvier et 6 mars 1892.
3. *Cronaca Bizantina*, 16 août 1882, art. de Scarfoglio.

pas encore unité de langue, de mœurs, de pensée. Cette unité-là ne peut se faire que très lentement.

Quelques esprits pénétrants ont vu dans ce fait la raison pour laquelle l'Italie n'a pas de roman de pur caractère national. Il est bien inutile de s'irriter, de reprocher aux écrivains, comme un crime, le caractère provincial de leurs romans, de demander avec humeur : « Pourquoi l'Italie n'aurait-elle pas son roman national comme tous les autres pays [1] ? »

Il est piquant de trouver la réponse à cette question dans un retentissant article paru naguère. Giovanni Papini y soutenait à son tour que ce qui nuit le plus aux écrivains italiens c'est l'influence dominante de la littérature française. Or les génies des deux peuples sont tout à fait opposés et l'imitation des Français ne peut être que défavorable au génie italien, lequel d'ailleurs n'est pas fait pour le roman [2]. M. Ugo Ojetti, répondant aux accusations portées, pour réfuter les unes et appuyer les autres, remarque aussi que les lecteurs préfèrent en général le roman français ou anglais. La première raison c'est que cela fait plus *chic*, il y en a une autre : dans la vie des Italiens il manque encore une correspondance à l'unité de langue recherchée dans le livre. « Les trois quarts des lecteurs trouvent encore dans les romans italiens comme un accommodement « aulique » et une « copie au propre » de leurs sentiments, de leurs actions, de leurs paroles, si bien qu'un livre étranger ne leur est guère plus étranger [3]. »

1. *Fanf. dom.*, 2 mars 1890, recension du roman d'Emilio De Marchi, *Demetrio Pianelli.*

2. GIOVANNI PAPINI, *Su questa letteratura*, article paru dans le premier fascicule de *Pègaso*, janvier 1929. Fogazzaro, en 1872, avait pensé à cette excuse, mais pour la repousser : « Dirons-nous que nous n'avons pas le génie du roman ? Ce serait une ingratitude envers Dieu, une offense à un génie vivant et, de toute façon, l'excuse des lâches. » (*Avv. rom.*, p. 40.) Il ne croyait pas non plus que l'influence française sur l'esprit, les mœurs, les habitudes dans la société choisie pût s'opposer au développement du roman italien. D'abord parce qu'il y a action et réaction de la société sur la littérature et de la littérature sur la société. En outre, en Italie, non seulement dans le peuple il y a des mœurs très variées suivant les provinces, mais encore les aristocraties piémontaise, vénitienne, romaine, sont grandement différentes les unes des autres, ce qui prouve qu'elles ne sont pas exclusivement de formation française. Et enfin, il y a un genre de roman qui dépasse les frontières et s'élève à l'étude de l'humanité dans ses caractères les plus généraux ; or de ces romans, nous n'en avons pas. (*Avv. rom.*, p. 56-58).

3. UGO OJETTI, *Lettera a G. Papini*, *Pègaso*, mai 1929.

C'est par fierté nationale que les Italiens s'insurgent contre l'influence française, mais tout en s'insurgeant, ils ne cessent de la subir. L'examen de quelques périodiques créés après l'accomplissement de l'unité nationale, qui reflètent fidèlement et au moment même les préoccupations littéraires, est très instructif. Le *Fanfulla della Domenica*, dirigé par Ferdinando Martini, est annoncé en 1879 comme le premier périodique de l'Italie unifiée. La *Domenica Letteraria* est fondée en 1882 par le même Martini qui s'est retiré du *Fanfulla*[1]. D'autre part, la *Cronaca Bizantina* paraît en 1881, s'éteint au début de 1885 par suite du procès de son directeur Sommaruga et renaît de ses cendres, pour peu de temps, ayant changé sa couverture, son directeur (qui est désormais d'Annunzio) et accentué son « bizantinisme »[2].

Les jeunes de la *Cronaca Bizantina*, sont plus violents que les collaborateurs des autres périodiques cités ; ils sont aussi plus portés, surtout pendant la dernière période, vers l'esthétisme ; cela explique pourquoi, les préoccupations nationalistes n'étant pas au premier plan, ils admettent plus facilement l'apport étranger. Apport qui, au début, est assez particulier. Il consiste d'abord en expressions françaises qui émaillent copieusement les colonnes ; dans le premier fascicule seulement nous relevons : *Pas plus malin que ça* — Fare *beau visage à mauvais jeu* — ridere è *le propre de l'homme — cliché — croquis — tout le monde — qui trompe-t-on ici ? — réclame*. Bientôt on aura régulièrement des articles, où, en toute sympathie, seront relevées des spécialités françaises, auxquelles même importées on ne peut trouver d'autres noms que leur nom d'origine. *La cocotte* signé Aessc (30 juin 1881), *La cocodette*, Aesse (15 juillet), *Il demi-monde romano*, Alcibiade (15 septembre) *Les irrégulières*,

1. Les intentions n'en sont pas très différentes. En lançant le *Fanfulla*, Martini disait : « Liberté entière, mais attention, l'art doit rester art, et la liberté ne doit pas être une excuse pour se passer du goût, de la logique, de la syntaxe, du sens commun. Une sottise qui n'a jamais été dite est une nouveauté, mais nous ne sommes pas disposés, parce qu'elle est nouvelle, à lui faire bon visage. » (*Fanf.*, 27 juillet 1879.)

2. « Le nom byzantinisme et l'adjectif byzantin étaient alors souvent employés pour indiquer un climat spirituel fait d'élégance frelatée et de vide intime, de subtilités intellectuelles et sentimentales et de verbalisme, d'art aristocratique et de virtuosité. » (Carlo Calcaterra, *Introduction* à Giulio Salvadori, *Liriche e Saggi*, v. I, p. 28.)

Alcibiade (30 septembre). Lorsqu'en 1883, après la polémique suscitée par les premières œuvres de d'Annunzio, Nencioni conclut dans le *Fanfulla* en condamnant les « contorsions hystériques des hétaïres parisiennes », il fait certainement allusion à ce choix d'articles que la *Cronaca* offrait à ses lecteurs, et en particulier à ces colonnes répondant au titre *Le grandi Etère*, signées F. Petruccelli della Gattina, et qui eurent certainement du succès, puisque, commencées le 1er avril 1883 elles continuent le 1er mai, le 16 juin, le 1er juillet, le 1er et le 16 août de la même année, puis les 16 avril, 1er et 16 mai, 1er et 16 juin, 1er juillet de l'année suivante. Il y a encore des faits divers parisiens sous le titre de *Boulevardisme*, dans chaque fascicule à partir du 16 décembre 1883 jusqu'à la fin. Ces détails montrent comment se maintient l'image d'une France corrompue et corruptrice, qui sera celle que nous trouverons dans les premières œuvres de Fogazzaro [1].

*
* *

Il est certain que, malgré toutes les protestations, la littérature française, soit par les imitations, soit par les réactions qu'elle provoque, a une influence dominante en Italie pendant le dernier quart du XIXe siècle.

L'apport le plus important est celui du réalisme et du naturalisme. Poussés à leurs dernières conséquences, ils deviennent le vérisme et l'esthétisme.

Le roman réaliste [2] s'était développé en France entre 1850 et 1870 ; Champfleury avait mené la bataille, d'abord avec Murger. A vrai dire, leurs romans étaient fort peu « réalistes ». On les qualifiait ainsi par suite du choix des sujets, et de l'introduction dans la littérature de mondes spéciaux qui n'y avaient pas encore pénétré. Les premiers réalistes étant des bohèmes

1. Dans *Malombra*, les influences françaises ont été prédominantes sur la fantasque Marina, et quand, après une fièvre cérébrale, elle reprend sa vie au château, plus fantasque que jamais, « un flot de drames et de romans français s'écoula de la librairie Dumolard au Château » (p. 132).

2. Cf. P. MARTINO, *Le roman réaliste sous le 2e empire*, Paris, Hachette, 1913 et *Le naturalisme français* (1870-1875), Armand Colin, 1923.

avaient choisi ces milieux assez particuliers parce qu'ils n'en connaissaient pas d'autres, mais pour justifier aussi bien le goût des lecteurs que le choix des auteurs, on disait qu'ils avaient voulu « faire vrai ». Flaubert, à l'écart de la lutte, publiait en 1856, *Madame Bovary*, le chef-d'œuvre dont ne cessèrent de se réclamer réalistes et naturalistes, alors que l'auteur ne perdait pas une occasion de protester contre « tout ce qu'on est convenu d'appeler le réalisme ».

En même temps s'affirmait l'influence de Taine dont la philosophie s'exprima principalement dans des œuvres de critique littéraire. Il se fit le théoricien du réalisme. Son *Introduction* à *L'Histoire de la littérature anglaise* (1864) eut une grosse influence. Le travail du roman, « amas d'expériences », n'était pas pour lui différent d'un travail scientifique.

Les Goncourt avaient créé le roman documentaire et *Germinie Lacerteux* qui est de 1865, représente bien, comme Jules le disait avant de mourir à son frère, « le livre type qui a servi de modèle à tout ce qui a été fabriqué depuis (eux) sous le nom de réalisme et naturalisme » [1]. Ils avaient dirigé leur curiosité spécialement sur une classe non encore étudiée, ni exploitée en littérature. « Vivant au XIXe siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avaient pas droit au roman... Nous nous sommes demandé s'il y avait encore pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des milieux trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une teneur trop peu noble [2]... »

Zola entre dans le sillage, simplifie encore les formules proposées, rattache étroitement la psychologie à la physiologie et étudie « scientifiquement » le jeu des tempéraments et des hérédités. Il fait triompher, pour désigner la littérature d'après 1870, le nom de naturalisme. *Les Rougon-Maquart* qui paraissent entre 1871 et 1893 en sont l'expression la plus complète. Il expose sa théorie du roman dans *Le roman expérimental* publié

1. E. et J. de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, 1888, p. 75 (Préface à *Chérie*, 1884).
2. *Ibid.* p. 20-21 (Préface à la première édition de *Germinie Lacerteux* (1864).

en 1880. Il déclare lui-même non sans naïveté qu'il ne fait là « qu'un travail d'adaptation car la méthode expérimentale a été établie avec une force merveilleuse par Claude Bernard dans son *Introduction à la Médecine expérimentale* »[1]. Il pensait à sa formule du roman depuis 1865, date de *L'Introduction*, et maintenant il se contente de se « retrancher derrière Claude Bernard » et de « remplacer le mot *médecin* par le mot *romancier* ». L'esprit scientifique, requis par la nouvelle méthode, donne à l'auteur, devant les hommes et les événements, l'impassibilité du savant qu'aucune considération morale ou sentimentale ne vient troubler. La fameuse formule de Taine, « Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre », servait déjà d'épigraphe à *Thérèse Raquin* en 1867. Le roman est maintenu dans ces « basses classes » dont parlaient les Goncourt ; il est plus facile de démonter le mécanisme des actions physiologiques et héréditaires ou de l'influence du milieu dans les classes les moins falsifiées par la civilisation. Mais une fois la méthode acquise, rien n'obligeait les naturalistes à borner leurs observations à ce monde, au contraire. « La grande bataille qui décidera de la victoire du réalisme et du naturalisme, de *l'étude d'après nature* en littérature, ne se livrera pas sur le terrain que les auteurs de ces deux romans (*L'Assommoir* et *Germinie Lacerteux*) ont choisi. » Il faut refaire l'étude sur des gens du monde et « ce jour-là seulement le classicisme et sa queue seront tués »[2]. Le livre, comme chacun sait, devait être *Chérie*.

De tous les romanciers naturalistes c'est Zola surtout qui sera passionnément accueilli ou combattu en Italie.

*
* *

Il est facile, si l'on cherche les tendances littéraires qui commandent le roman en Italie de constater d'abord l'envahissement du naturalisme avec pourtant des noyaux de résistance, puis une lassitude qui s'accompagne des signes d'une réaction

1. Emile Zola, *Le roman expérimental.*
2. E. et J. de Goncourt, *Préfaces et manifestes...*, p. 53-54, (Préface à *Les frères Zemganno*, 1879).

idéaliste. Il est curieux de remarquer que, dans la critique, l'attaque contre le naturalisme est beaucoup plus abondante, sinon plus passionnée, que la défense, alors que dans les œuvres des romanciers, c'est le naturalisme qui triomphe, au moins momentanément. Il devient vérisme avec Verga, Capuana et aussi Matilde Serao qui partent de Zola, et esthétisme avec d'Annunzio qui part de Maupassant. Fogazzaro reste longtemps un isolé.

Le naturalisme pouvait facilement triompher dans la péninsule, il n'y avait rien à lui opposer, la place était vide. Les derniers romantiques après quelques succès faciles avaient été abandonnés. Il ne restait guère comme directions suivies, disait un témoin, — et toujours directions venues de l'étranger — que la sentimentalité hystérique de Dumas fils, la sentimentalité vertueuse de Dickens ou G. Eliot et la nouvelle régionale d'Auerbach ou Bret-Harte [1].

Par ailleurs, le terrain était préparé. Le positivisme et le matérialisme en philosophie avaient, comme en France, favorisé l'avènement littéraire du naturalisme.

Luigi Capuana dédiait à Zola en 1879 son roman *Giacinta*. Il avait voulu faire une œuvre « scientifique » en étudiant un cas pathologique et développant une action toute déterminée par les tempéraments, l'hérédité et l'influence du milieu. A l'exemple de Zola, il veut défendre sa méthode artistique et, à côté de ses romans et nouvelles, il publie des études critiques qui en font le théoricien du vérisme en Italie. Il choisit pour épigraphe de son ouvrage *Escarmouches pour l'art* [2] la phrase que prononce Pierrot dans le *Don Juan* de Molière : « Je te dis toujou la même chose parce que c'est toujou la même chose ; et si ce n'était pas toujou la même chose, je ne te dirais pas toujou la même chose », comme pour se justifier de reprendre un thème qui n'est pas neuf. Le romancier doit partir du vrai, de la réalité précise et particulière observée en un lieu et en un temps déterminés, son observation doit avoir un caractère scientifique, « le romancier moderne fait exactement comme le sa-

1. G. A. Cesareo, *Il romanzo in Italia, Domenica Letteraria*, 14 décembre 1884.
2. Luigi Capuana, *Scaramuccie per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885.

vant moderne ». Le rôle de l'artiste est, après avoir capté cette réalité, de la revivre dans sa propre imagination, pour en retrouver le vivant processus et la reproduire dans une forme vivante.

Giovanni Verga publie *Les Malavoglia*, en 1881, après avoir écrit des romans dont les thèmes romantiques rappelaient Octave Feuillet. Converti au naturalisme à Milan et revenu dans sa Sicile natale au sol âpre, aux habitants rudes, il crée le vérisme et applique rigoureusement dans ses *Malavoglia* la méthode adoptée : recherche du document, impersonnalité de l'auteur, objectivité de la description. Son art est greffé directement sur l'authentique peuple de Sicile, et il s'efforce de laisser ses personnages se dresser dans leur pur caractère primitif devant le lecteur.

Matilde Serao se déclarait « une humble et fidèle et passionnée glaneuse de vérité » [1]. Non seulement comme romancière et nouvelliste (*Le ventre de Naples*, 1884 ; *Le pays de Cocagne*, 1891), mais aussi comme critique, elle suit l'orientation naturaliste. « S'il est un art qui désormais devrait être une science et une science positive, et une science expérimentale, c'est bien la critique. La nouvelle méthode scientifique ne s'appuie-t-elle pas sur cette règle immuable que l'on doit prendre le fait comme il est et l'analyser [2]. » On lui a reproché d'avoir pris au naturalisme tous les caractères superficiels en les exagérant et d'avoir transporté dans ses romans ses habitudes de journaliste. Par sa fantaisie et sa vie elle sait éveiller l'intérêt du lecteur, mais aussi s'écarte du pur vérisme.

Par ses nouvelles publiées entre 1884 et 1886, reprises plus tard sous le titre *Novelle della Pescara* (1902), d'Annunzio se rattache étroitement à Capuana et à Verga. On a pu dire que « jamais vérisme ne fut aussi vériste, c'est-à-dire représentation minutieusement exacte d'une vérité tronquée et inférieure, isolée de la complexité de l'être » . Mais ses romans, d'un

1. *Fanfulla della Domenica*, 12 juillet 1885.
2. *Ibid.*, Cf. Carlo Calcaterra, *Introduction* à *Liriche e Saggi* de Giulio Salvadori, v. I, p. 50-51.
3. G. A. Borgese, *D'Annunzio*, Milano, Bompiani, 1932, p. 54.

caractère purement lyrique, écrits dans une langue merveilleuse, n'ont pas à être mentionnés ici [1].

Le pur vérisme, comme la flambée d'enthousiasme pour le naturalisme de Zola, fut d'assez brève durée. L'insistance de Capuana sur le rôle de l'artiste, qui doit « revivre » la réalité et lui donner une forme « vivante », annonçait déjà son éloignement d'une reproduction censément mécanique du vrai, de même que la refonte de *Giacinta*, dont une nouvelle édition paraît en 1886, avec des modifications qui ne touchent pas le fond du roman, mais manifestent un recul des prétentions scientifiques [2].

Les périodiques, fidèles témoins de batailles passées, conservent, avec leur spontanéité, leur violence parfois, leurs contradictions souvent, la pensée de ceux qui, à cette époque, se passionnaient pour les lettres et cherchaient à diriger le goût du public.

La *Cronaca Bizantina* a officiellement accepté le naturalisme. Zola y est encensé, il y est même accueilli et y donne des nouvelles et articles en français [3].

Le roman expérimental est ardemment défendu. Si les hommes n'étaient pas pleins de préjugés, ils comprendraient que la réalité des faits s'impose au romancier. Pour beaucoup, roman expérimental signifie pornographie, or « cette affirmation est le fruit ou d'une ignorance crasse ou d'une mauvaise foi catholique » ; on confond « une question de méthode avec une question de tendance » [4]. Comme la lutte s'est engagée au nom de la

1. Les premiers vers que d'Annunzio publia entre 16 et 20 ans provoquèrent, après un premier mouvement de curiosité admirative, de vives protestations. Ils relevaient, disait Chiarini, moins de la critique que de la police des mœurs. On dénonçait cet érotisme comme importé de France. On s'y opposait par besoin d'une atmosphère saine où l'on pût respirer. Le *Fanfulla della Domenica* et la *Domenica Letteraria* conservent dans leurs fascicules de l'été 1883 le souvenir de cette polémique. Elle fut close par Nencioni qui exprimait le désir de voir se développer un Art mâle, et invitait les esprits à « préférer les calmes, harmonieuses et chastes nudités de la Grèce, aux contorsions hystériques des hétaïres parisiennes » (*Fanf. dom.*, 19 août 1883).

2. Voir Paul Arrighi, *Capuana et les deux versions de « Giacinta »*, dans *Mélanges Hauvette*, Presses françaises, 1934, p. 785-795. La dédicace à Emile Zola subit à travers les différentes éditions des transformations révélatrices.

3. *Cr. Biz.*, 1er avril 1882, *Folies Bergères* ; 16 décembre 1882 : pages extraites du roman encore inédit *Au Bonheur des Dames* ; 16 juillet 1884, *Théâtre de campagne*, nouvelle, etc.

4. Olindo Guerrini, *Cr. Biz.*, 1er janvier 1883.

morale bien plus qu'au nom de l'art, on proteste de « la haute moralité » qui se dégage de certains romans de Zola, où il montre que « la joie de vivre se trouve dans l'action et dans l'abnégation » ; et l'on ajoute : « Dire que cet homme qui a une si haute conception de la vie est, encore aujourd'hui, par un grand nombre de critiques et de journalistes, montré du doigt à la foule, comme un vulgaire ramasseur d'obscénités et comme un dangereux excitateur au vice et à la plus répugnante corruption [1]. »

Mais l'opposition n'est pas moins violente. L'apparition de *Giacinta* avait provoqué un scandale, on rejetait cette œuvre « immonde » qui n'avait rien d'italien.

Par ailleurs on reproche au roman naturaliste ses invraisemblances qui sont en opposition directe avec ses théories [2].

On relève que la nouvelle formule va contre tout principe esthétique [3], qu'elle est un essai inacceptable de systématisation mécanique de l'art [4].

Surtout on accuse le vérisme de passer à côté de la vie : « Il repose sur une conception mécanique, inorganique, fausse en somme, de cette si complexe forme de vie qu'est la vie humaine [5]. »

Le roman ne cesse de tourner autour de la question du vrai. Les réalistes voulaient « faire vrai » ; les naturalistes et les véristes pour respecter la vérité des personnages les observaient « scientifiquement ». Mais les adversaires du naturalisme lui reprochent précisément de laisser échapper une grande partie de ce vrai qu'ils prétendent représenter, et de n'en donner qu'une image non seulement morcelée mais déformée [6].

1. V. Pica, au sujet de *La Joie de vivre*, *Cr. Biz.*, 16 mars 1883.

2. Guido Mazzoni, *Domenica Letteraria*, 25 février 1883 ; Ferdinando Martini, *Dom. Lett.*, 19 février 1883.

3. Cesareo, *Dom. Lett.*, 14 décembre 1884.

4. Edoardo Scarfoglio, *Dom. Lett.*, 20 avril 1884.

5. Giulio Salvadori, *Dom. Lett.*, 22 avril 1883.

6. Nul n'a dit mieux que Paul Valéry ce que le désir de faire vrai a de faux : « Le vrai que l'on favorise se change par là insensiblement sous la plume dans le vrai qui est fait pour paraître vrai. Vérité et volonté de vérité forment ensemble un certain mélange où fermente une contradiction et d'où ne manque jamais de sortir une production falsifiée.

Comment ne pas choisir le meilleur de ce *vrai* sur quoi l'on opère ? Comment ne pas souligner, arrondir, colorer, chercher à faire plus net, plus fort, plus troublant, plus intime, plus brutal que le modèle ? *En littérature, le vrai n'est pas concevable.* Tantôt

La loi de la vie est d'ordre spirituel, et

cette vérité-là n'a pas besoin d'une parcelle de terre examinée au microscope, ni d'un laps de temps mesuré au chronomètre pour être vraie. C'est pourquoi le voyage de Dante dans l'autre monde est plus vrai qu'une nouvelle pour chaque phrase de laquelle on pourrait apporter un document humain. Dans aucune nouvelle de Verga, il n'y a autant de vérité que dans le Paradis [1].

Salvadori répond à Capuana et à l'épigraphe « Je te dis toujou la même chose... » par ces mots : « J'ai interrogé Eschyle, Dante, Shakespeare, Gœthe et ils m'ont répondu autre chose [2]. »

Autre chose. On en a assez du naturalisme et du vérisme, de leur vision étroite de la vie et des hommes.

Là intervient encore cette impatience si souvent relevée des Italiens contre l'influence française. La nouvelle génération des conteurs italiens doit s'affranchir de la tyrannie naturaliste venue de l'étranger. Pour les besoins de la cause on rappelle Manzoni. Naturalisme ? réalisme ? si vous voulez, à condition de reconnaître que le vrai naturalisme est italien et qu'il a précédé le courant français. « Quel naturaliste a été plus sereinement et plus sûrement expérimental que Manzoni [3] ? » La question est savoureuse, mais le thème est repris avec insistance. Il faut travailler à un nouveau réalisme qui procédera de celui de Manzoni, mais en le dépassant « sur cinq points : la modernité organique, vivante de la fable ; l'étude de l'action que peut exercer le milieu sur le drame ; plus d'ampleur dans l'analyse psychologique ; une richesse plus variée dans les procédés artistiques et enfin une moralité plus logique, plus élevée, plus scientifiquement juste et consolante, et humaine » [4]. (Un esprit curieux pouvait se demander ce qui resterait de Manzoni dans

par la simplicité, tantôt par la bizarrerie, tantôt par la précision trop poussée, tantôt par la négligence, tantôt par l'aveu de choses plus ou moins honteuses, mais toujours choisies, ...la nudité qu'on nous exhibe... est inévitablement éclairée, colorée et fardée selon toutes les règles du théâtre mental...

Il y a donc deux manières de falsifier : l'une par le travail *d'embellir* ; l'autre, par l'application à *faire vrai* ». (PAUL VALÉRY, *Stendhal*, *Variété* II, p. 112-113).

1. GIULIO SALVADORI, *Per l'arte*, *Fanf. dom.*, 5 avril 1885.
2. *Id.*, *ibid.*
3. EDOARDO SCARFOGLIO, *Dom. Lett.*, 20 avril 1884.
4. G. A. CESAREO, *Il romanzo in Italia*, *Dom. Lett.*, 28 décembre 1884.

ce « nouveau réalisme » qui devait procéder du grand Lombard.)

Or Fogazzaro avait publié en 1881 *Malombra*, en 1885 *Daniele Cortis*, en dehors de toute école. *Malombra* obtint un vif succès. Cesareo déclara que c'était le meilleur roman italien écrit depuis *Les Fiancés.*

Bientôt devait se manifester d'une façon plus générale ce renouveau spiritualiste dont Fogazzaro pouvait apparaître comme le précurseur [1].

En réalité, on suivait moins Fogazzaro que, là encore, les impulsions venues de France. C'est en 1887 qu'a été proclamée la banqueroute du naturalisme, et, en 1891, l'enquête Huret manifeste que la plupart des écrivains en France ne veulent plus ni du naturalisme ni même du psychologisme, mais aspirent à une littérature idéaliste, diversement définie.

Le courant spiritualiste dans les lettres était signalé par Matilde Serao — non suspecte de sympathies spiritualistes excessives — dans un très intéressant article de 1894 [2]. C'était, disait-elle, un mouvement incohérent, bizarre, sans lien d'esprit à esprit, sans relations entre ses différentes manifestations. Il avait commencé avec Fogazzaro qui, seul, sereinement, s'opposait à tout le naturalisme, malgré les critiques et les mépris, valeureux chevalier de l'esprit. Ce qui avait été alors signalé comme phénomène isolé, destiné à disparaître aussitôt, s'est multiplié, se manifestant aussi dans d'autres pays. Paul Bourget, depuis *La Terre Promise*, se montre spiritualiste, de même que Pierre Loti, Richepin, Barrès, Melchior de Voguë. Et ailleurs Tolstoï, Ibsen.

Dix ans auparavant, à un article de L. Lodi intitulé *Ce que l'on a fait* dans lequel l'auteur dénonçait le naturalisme ignorant de l'homme vrai et de sa spontanéité, Matilde Serao avait violemment répondu *Ce que l'on fera.* L'école naturaliste, disait-

1. Au sujet de ce renouveau, une amusante remarque est rapportée dans la correspondance de Fogazzaro. Lettre à son fils Mariano, Montecassino, 12 mars 1893 : « Je parlais au P. Tosti de la réaction littéraire contre le réalisme à laquelle je dois cette faveur, quelle qu'elle soit, dont je jouis en Italie, et qui se manifeste très vive en France où elle est poussée jusqu'à l'exagération. — Oui, dit le Père, des trois dimensions les Français n'ont que la longueur, il leur manque la largeur et la profondeur. Quand ils reçoivent une impulsion, ils courent, ils courent jusqu'au bout », citée par P. NARDI, *A. F.*, p. 58.
2. *Il Mattino*, 8 juillet 1894 (v. *Son. bizzare*, p. 97-112).

elle, est en pleine période de bouillonnement, il faut attendre ce qui en sortira. Or voici qu'il en était sorti quelque chose de tout à fait inattendu.

Avec l'amertume de qui a vu échouer son propre idéal, mais la fermeté de qui y croit encore, elle explique ce courant spiritualiste comme une réaction contre un naturalisme déformé. C'est « un soulèvement de l'âme contre l'aridité, contre l'âpreté d'un naturalisme mal compris, contre la vacuité d'une vérité trop courte, trop exclusive, trop absolue. Ceux qui ont cru avoir instauré pour toujours une forme d'art dans le naturalisme, et se sont exaltés devant leur petite découverte, et l'ont exagérée jusqu'au délire, n'ont pas compris quelle rébellion elle allait provoquer chez ceux qui regardent, d'un œil plus tranquille, la vie et ses droits. Ce sont les naturalistes qui ont tué le naturalisme. Après l'étonnement et la confusion causés par la nouvelle formule qui, pompeusement, disait se nourrir de vérité scientifique, chacun a voulu réfléchir, méditer, comprendre ; pendant ce temps l'excitation des naturalistes arrivait à sa limite extrême et l'observateur froid attribuait la misère des apôtres à la théorie. La monotonie de la méthode marquait le grand défaut du naturalisme, la monotonie humaine ». La maladresse des naturalistes et la faiblesse des esprits qui ne veulent pas reconnaître la pauvreté de la vie humaine ont provoqué la réaction des écrivains spiritualistes. *Toute la vérité* est ailleurs, proclament-ils, eh bien, qu'ils la cherchent ; leurs façons de faire ce voyage de découverte sont bien étranges, et peut-être ne trouveront-ils jamais rien. Après nous on le saura.

CHAPITRE III

L'ORIGINALITÉ DE FOGAZZARO

Une nuit de Noël, Franco, Luisa et quelques amis allaient en barque d'Oria à San Mamette. Franco éteint la bougie sous le *felze*.

Ses pensées et celles de ses compagnons, tout d'abord groupées autour de la lumière, s'en allaient maintenant, par la vitre de la petite porte, vers une faible clarté où l'on distinguait l'avant de la barque déjà blanchi de neige, sur le lac immobile et noir. Et les imaginations travaillaient. L'un croyait qu'on allait vers Osteno, un autre vers la Caravina, un autre encore vers Cadate, et chacun donnait son avis en parlant tout bas comme pour ne pas réveiller le lac endormi. Ils se mirent peu à peu à discuter, mais les six têtes à chaque coup de rames, faisaient un signe de complet accord. De même chacun des critiques montés dans la barque d'un grand poète croit faire un chemin différent. Le premier croit se diriger vers un certain idéal, le second vers un autre, un troisième croit s'approcher d'un modèle, un quatrième d'un autre, tel croit aller en avant, tel autre en arrière, et le poète les émeut, les séduit par son vers, et, tous ensemble, les emporte sur son propre chemin [1].

Par cette jolie critique de la critique, Fogazzaro affirme non seulement la supériorité de l'œuvre d'art sur tout ce que l'on en peut dire, mais encore que ce qu'il y a d'entraînant dans l'œuvre belle est précisément ce que nul critique ne sait dire.

Il est donc naturel qu'il cherche moins à énoncer une théorie d'art qu'à faire œuvre de créateur. Il ne faudrait pas le croire pour autant inattentif aux mouvements littéraires mais il reste lui-même, et assez fort pour que ni les engouements ni la puissance des courants n'arrivent à l'émouvoir. « Tout le naturalisme, tout le matérialisme, tout le positivisme, tout cela en-

1. *P. m. a.*, p. 262.

semble qui vous paraît si puissant contre les forces d'un écrivain isolé qui vit dans une petite ville ne peut me frapper ni peu ni prou [1]. » Et il reste assez sûr de lui et assez indépendant pour apprécier ce qui s'oppose à sa propre attitude, il cultive même cette indépendance. « J'évite, dit-il, la lecture des livres construits sur des idées semblables aux miennes. Maintenant je lis presque toujours des œuvres de grands romanciers naturalistes [2]. »

Force et indépendance lui viennent de sa conception de la vie, harmonieusement équilibrée sous la domination du spirituel. On est frappé, dans ses romans [3], par certains rapprochements possibles avec le naturalisme, et l'on serait tenté de définir son œuvre par une inspiration spiritualiste et une utilisation des méthodes du naturalisme. Une étude plus approfondie montre que la définition serait inexacte. En fait tout ce qui est méthode découle de sa position première et si certaines suggestions ont pu lui venir du naturalisme, il ne les a écoutées que parce qu'elles s'inséraient, avec une intention nouvelle, dans un ensemble de représentations très personnelles et cohérentes.

N'oublions pas que, d'une part, le roman est pour lui expression du sentiment poétique, et que, d'autre part, il place le romancier, pour l'observation des hommes et des choses, « en un lieu élevé, serein, dans la pleine lumière du jour, afin que son jugement soit ferme et que lumières et ombres lui apparaissent là où, dans la vie, les marque vraiment le soleil » [4].

Dès son discours de 1872, Fogazzaro s'opposait aux « basses aberrations de l'école réaliste » française, alors qu'il voyait chez les conteurs allemands « une peinture scrupuleuse du vrai, qu'un vif sentiment personnel sauve toujours du réalisme ». Il a bien reconnu que, en fait, le réalisme a consisté surtout dans le choix de sujets « bas », mais c'est au cœur du réalisme comme doctrine qu'il frappe quand il ajoute « le réalisme, c'est-à-dire la représentation du vrai sans choix et sans idée, est la négation

1. *Réponse à M. Serao*, dans *Sonatine...*, p. 119.

2. U. Ojetti. *Alla scoperta...*, *op. cit.* (1895), p. 31-45.

3. Nous ne nous attarderons pas à l'analyse des romans de Fogazzaro qui sont suffisamment connus et dont nous avons déjà largement utilisé le contenu dans les chapitres précédents.

4. *Avvenire del romanzo...*, p. 30.

de l'art : produit de cerveaux impuissants à la recherche d'originalité »[1].

En face du naturalisme, alors qu'il avait déjà publié *Malombra* et terminé *Daniele Cortis*, il s'explique dans quelques pages intitulées *Liquidation*, qu'il envoie au *Nabab* de Bologne le 15 janvier 1885, sous forme de lettre au Directeur. Ces quelques pages veulent être moins une étude critique qu'une fantaisie littéraire, prenant prétexte de la grande vogue du naturalisme pour dire sur un ton léger sa propre attitude de romancier et donner libre cours à son goût de l'expression symboliste.

Il feint d'abandonner son travail ; traitant le romancier en marchand : « je ferme boutique », déclare-t-il. Il n'y a plus d'avenir pour lui, ce qu'il fait n'a ni la coupe, ni la couleur qui plaisent au public ; il voudrait se défaire de vieilleries et en tirer quelques bénéfices. Il a des mécanismes de romans usagés, il les donnerait pour presque rien, pour le volume *Chérie* de Goncourt par exemple ; il est vrai qu'ils ne peuvent plus servir, la mode a changé, tout est maintenant vivant et naturel au point que les livres meurent, eux aussi, de mort naturelle. Il offre de vieilles lunettes destinées à observer les choses et les âmes, lunettes employées longtemps de bonne foi, mais qui sont pour lui maintenant un motif de grande amertume : auraient-elles pris la couleur de son esprit ? Le mal ne serait pas grand, une goutte d'alcool suffirait à les rendre nettes pour tout artiste de valeur qui saurait y regarder sans esprit. Mais il y a pire : il voit au travers un monde tout à fait différent de celui que voient ses confrères, différent du vrai par conséquent. Il voit dans le monde beaucoup de laideur, mais aussi de la beauté et de la bonté qui certainement n'existent pas puisque ses confrères ne les voient pas. Il ne voit pas les grands hommes que ceux-ci découvrent, mais il voit beaucoup de grandes et nobles femmes que personne ne connaît. « Je vois, ajoute-t-il, dans toutes les âmes, quelque lueur, reflet d'une lumière inconnue, d'une idée souveraine ; et je n'arrive pas à voir la lumière de l'*idée expérimentale*, pas même dans le cerveau d'Emile Zola. » Peut-être quelques gouttes de maudite poésie se trouvent-elles dans le verre,

1. *Avvenire del romanzo*, p. 31, 32, 63.

car ces lunettes furent faites avant que le roman devînt une science.

Des documents humains ? Le poète en avait un assez grand nombre, mais ils répandaient une odeur si nauséabonde qu'il a dû jeter par la fenêtre tout ce qui était malpropre, par égard pour ses autres personnages. Sans doute ont-ils fait l'affaire de « quelque balayeur de la littérature, quelque pauvre confrère avide de lecteurs, d'argent et de gloire ». Il lui en reste encore quelques-uns, mais à leur sujet, il a fait une remarque : « Quand j'observe la vie, que je la porte dans mon esprit et dans ma poitrine, elle vit encore, en moi-même, de ma propre chaleur, de mon sang, mais quand je la note sur mon carnet, elle y meurt misérablement, s'y dessèche, j'y cherche en vain une inspiration, mon imagination la dédaigne, mon cœur ne la sent plus. »

Ses personnages idéaux s'en iront de par le monde ; peut-être diront-ils que sa maison n'était pas digne d'eux, mais certainement que sa dévotion l'était. Quant aux *macchiette* (personnages secondaires, pris sur le vif), il en a une quantité, de tous les genres, « classées par ordre de ridicule, chacune avec l'étiquette de sa vanité particulière, chacune disposée selon sa propre ligne comique, interne ou externe ». Il hésite à les céder, car leur fréquentation est reposante et plusieurs sont de véritables amis, il consentirait à les remettre seulement à un artiste qui saurait les laisser dans leur milieu où elles vivent la vie réelle, et qui saurait représenter ce vrai, ni sublime, ni bas, ni pathétique, ni ridicule, que l'on trouve tous les jours et en tous les lieux. « J'aurais bien encore, ajoute-t-il, un peu de vieille foi qui m'a aidé à écrire, je le dis ouvertement, mais si je la vends, comment vivrai-je ? » Là-dessus se termine la lettre dont le bon sens, la finesse, l'humour sont un peu gâtés par un excès d'artifice [1].



Ses allusions aux confrères qui ramassent des ordures pour avoir des lecteurs, de l'argent, de la renommée, veulent stig-

1. *Liquidazione*, reproduit dans *Fedele*, p. 203-208.

matiser des écrivains dont c'est là en effet le seul souci et dont il disait dès 1872 : « Je ne parle pas de ceux qui en font (du roman) un vil métier, adulant à bon marché les pires instincts des multitudes : c'est une lèpre qui existe dans tous les pays [1]. » Mais cela ne veut pas dire qu'il place dans cette catégorie tous les naturalistes.

Il a en particulier pour Zola et pour son art — en ce qu'il dépasse et déborde le roman expérimental — une grande estime qu'il s'est plu souvent à manifester, estime qu'il partageait avec son oncle don Giuseppe qui « dans l'œuvre d'Emile Zola reconnut toujours librement les pages puissantes, plutôt avec plaisir qu'avec dépit » [2]. Trait à signaler, qui n'était certes pas fréquent chez les ecclésiastiques. Lorsque Zola remplaça l'idéal de la science décevante par celui du socialisme, ce qui lui faisait répondre à l'enquête Huret que le roman doit devenir, après une documentation objective, une œuvre de propagande — ce que Fogazzaro n'aurait évidemment pas accepté — le romancier spiritualiste vit là une preuve de générosité ; le socialisme n'avait-il pas, pour lui, son origine dans un sentiment de fraternité chrétienne, mal compris et dévoyé ? Autre signe de générosité dont Fogazzaro tint à féliciter publiquement Zola : son attitude dans l'affaire Dreyfus [3]. Lorsqu'il envoya au *Giornale d'Italia*, le 2 octobre 1902, un article sur la mort de Zola [4], il signala le grand désir de justice du romancier français. « Je pleure, disait-il, l'homme qui, à une grande intelligence, sut unir un cœur bon et une volonté honnête. » Malgré ses défauts, son

1. *Avv. rom.*, p. 41.

2. *Il mio primo Maestro*, *Minime*, p. 124.

3. *A Emilio Zola*, dans *Ultime*, p. 163. Au sujet de l'Affaire, répondant à une enquête de *La Vague*, il disait en particulier ceci : « Est-il raisonnable de faire juger l'accusé par les juges que l'esprit de corps dispose infailliblement *a priori* en sa faveur ou contre lui ? En un mot, les tribunaux militaires doivent-ils être maintenus pour les infractions à la loi pénale, lorsqu'on a aboli les tribunaux ecclésiastiques ?

...La Raison d'Etat qui prétend l'emporter sur l'innocence d'un homme est myope et ne voit pas au delà de l'heure qui passe. Elle compromet l'avenir et l'Etat » (dans *Ultime*, p. 157). M. F. Crispolti, rappelant les paroles enthousiastes que Fogazzaro écrivit à Zola, ajoute : « Attribuer une indiscutable pureté d'intention à des hommes particulièrement opposés à sa propre façon de sentir, à peine découvrait-il en eux quelque chose de généreux, était chez lui un vrai besoin d'impartialité et une preuve de son ingénuité. » (*Le più belle pagine*, p. 214.)

4. *In Morte di Emilio Zola*, dans *Minime*, p. 141-143.

œuvre restera « par cette grandeur que lui donnent l'unité, l'ampleur, l'audace du dessein, la maîtrise dans l'exécution, l'extraordinaire lucidité des images du vrai qui y sont reflétées ». Malheureusement « il a manié trop de boue, et trop longtemps, mais il l'a maniée avec mépris, il en a brutalement formé des images de brutes et non de demi-dieux ». Parmi ses illusions, dont la plus grande consista à croire qu'il était facile de se familiariser avec la science, il eut celle de croire qu'il était facile de se familiariser avec Rome.

En rapprochant ce propos d'une lettre qu'il écrivait de Rome à sa fille Maria, on se rend compte que la lecture de Zola était pour lui un stimulant. « Rome était un enchantement, elle m'entrait dans l'âme comme une musique divine, elle élevait ma pensée et je rêvais d'écrire, après le *Petit monde d'aujourd'hui*, un roman sur Rome avec le titre même de celui de Zola [1]. » Le roman de Zola peut donc être considéré comme une des origines du *Santo*. Certains Romains disent que la Rome de Fogazzaro est loin de la réalité, que le romancier a connu la capitale trop superficiellement — reproche qu'il faisait lui aussi à Zola. Il y a sans doute des Romains qui voient leur ville avec les yeux de Zola, d'autres avec les yeux de Fogazzaro, ce qui revient à dire que la Rome de Zola ne pouvait pas être la Rome de Fogazzaro.

C'est d'une lecture de Zola qu'est née la fantaisie intitulée *La Doctoresse Pascal* [2]. Ce genre de critique se trouve chez Giulio Salvadori, qui l'a utilisé en particulier au sujet de *Malombra* [3] ; la critique est faite par les personnages d'une nouvelle dont la situation a des analogies avec ceux du roman. Ici, deux amants mariés depuis peu. Lui, à peine trente ans. Elle ? « Actuellement son âme a vingt-cinq ans, sa main en a trente, ses yeux très clairs, presque blancs et son fier nez lombard en ont quarante, son menton quarante-cinq, ses tempes quarante-huit, et son cou... nul ne le sait, car la vue de cet antique document est complètement refusée aux érudits et aux critiques. » Devenue veuve et ayant épousé son amant, elle a voulu néanmoins

1. Lettre de Rome, 2 mars 1898, citée P. Nardi, *A. F.*, p. 73.
2. *La Dottoressa Pascal* (1893), dans *Sonatine...*, p. 29-43.
3. *Cronaca Bizantina*, 16 mai 1882.

conserver « le délicieux mystère des amours passées », et ils habitent séparément. Un jour, le poète les trouve assis sur l'herbe, troublés, elle avait sur les genoux un livre : *Le Docteur Pascal*, par Emile Zola, et ils demandent l'avis de leur nouvel ami. Le livre, dit celui-ci, contient beaucoup de pages admirables, mais le docteur « est une marionnette dans laquelle est enfermé un homme vivant. Le visage est celui du savant Pascal, la voix est celle du poète Zola, ce qui est contraire à la vérité et à l'art ». Le Docteur Pascal, à cinquante-neuf ans, tombe amoureux de sa nièce Clotilde qui en a vingt-cinq. Il sait certainement, puisqu'il est médecin, que rien de bon ne peut résulter d'une union entre proches parents, surtout lorsque l'un des deux, comme c'est le cas, est âgé. Il n'en tient pas compte. Il pourrait alors épouser sa nièce ; mais c'est impossible, car toute la dernière partie du roman tomberait. Prends-là donc, souffle l'auteur à son personnage, et ne l'épouse pas. Zola a mis en œuvre les idées dont il s'inspire et qui tendent à une démonstration de la loi de l'hérédité dans les familles humaines, et à une glorification positiviste de la vie. Or, dit Fogazzaro, la première n'a rien de nouveau, quant à la seconde, elle montre que Zola, malgré sa grande intelligence, ne peut pas comprendre une conception autre de la vie. Il ignore tout de l'idéal spiritualiste et religieux.

Ne voit-on pas là poindre, comme précédemment pour Rome, le désir de faire autre chose avec des éléments analogues ? L'importance donnée à l'hérédité dans le développement de romans où apparaissent plusieurs générations d'une même famille, n'est-elle pas une des idées qui ont donné naissance à la trilogie, *Petit monde d'autrefois*, *Petit monde d'aujourd'hui*, et *Le Saint*, où Franco Maironi d'abord, son fils Piero ensuite supportent le poids de cette hérédité ? Mais les faits sont présentés dans une perspective tout opposée : glorification spiritualiste de la vie.

Si, dans *Le Saint*, le couple Selva est essentiellement une des expressions d'amour spirituel cherchées par Fogazzaro et dont il écarte les manifestations physiques par suite de l'âge du mari, Giovanni Selva apparaît bien aussi comme le type qui s'oppose au Dr Pascal séduisant Clotilde.

Zola n'a exercé aucune influence sur Fogazzaro, mais a été pour lui une occasion de montrer plus nettement en quoi il s'opposait au naturalisme.

*
* *

Si d'une façon plus générale, nous cherchons quels sont les caractères du roman fogazzarien en face du roman naturaliste, nous verrons facilement et les oppositions foncières, et les ressemblances qui ne sont qu'apparentes.

« Pour autant qu'on veuille croire à l'indépendance de l'art, la formule qu'on adopte jaillit directement de la conception qu'on se fait de la vie », disait Giulio Salvadori. Il faut toujours revenir à l'attitude fondamentale devant la vie pour comprendre, non pas le travail artistique lui-même, le mécanisme de l'inspiration, mais les méthodes préconisées et employées par l'artiste.

Or, l'attitude essentielle de Fogazzaro est faite de foi optimiste en la vie, qui malgré les contradictions et les scandales, entraîne l'humanité vers Dieu, irréductible optimisme du chrétien pour lequel le centre de l'univers visible et invisible est la Rédemption ; elle est faite de conviction que la vie dans ce qu'elle a de plus profond, est inexprimable, mais aussi que, si les réalités spirituelles sont les plus réelles, tout ce qui est porteur de vie est digne d'intérêt.

La participation constante avec l'univers, a un double aspect : communion avec la nature dans l'intimité de laquelle il pénètre, essayant en poète d'en exprimer l'inexprimable ; observation concrète des hommes, où l'analyse lucide et impitoyable des actions et des sentiments s'unit à une sympathie qui va jusqu'à la tendresse pour les personnes. Cette particulière attitude d'observateur est en son fond celle même de l'humoriste, et nous verrons — car la question est d'importance — que, chez Fogazzaro, humour ne veut pas dire don de présentation agréable et amusante de certains caractères, mais attitude foncière en face des hommes.

Brunetière remarquait que le naturalisme français — sauf dans *Jack* — manquait de cette sympathie qui fait vivre les

humbles du roman anglais. La remarque et l'exception sont motivées par la même cause : l'humorisme des romanciers anglais est gage de cette sympathie qui manque aux naturalistes français, et parmi ceux-ci c'est l'humour de Daudet qui fait exception, qui gêne les classificateurs, et lui fait généralement attribuer une place à part, à côté des naturalistes, et l'a soustrait à l'emprise du pessimisme qui a pesé sur cette génération.

Fogazzaro ne pouvait pas être atteint par le naturalisme, son tempérament d'humoriste suffisait à l'immuniser.

Il ne saurait donc être question pour lui d'impersonnalité de l'auteur, d'impassibilité devant la vie.

Rien de ce qui vit ne peut lui être indifférent. A côté de cette raison qui tient à l'observateur, il en est une autre qui vient de la réalité observée : tous les êtres humains lui semblent doués d'une liberté irréductible à toute loi mécanique, liberté parfois bien débile et anémiée, mais liberté quand même qui suffit à détruire tout l'échafaudage du roman expérimental. Fogazzaro parce qu'il se penche sur tout être avec sympathie est frappé par ce qu'il a d'unique plus vivement que par ce qu'il a de commun avec les autres, aussi ne peut-il soumettre ses personnages à un ensemble de « lois générales », de « nécessités scientifiques ».

Et les fameux « documents », pièce essentielle du naturalisme et seul point commun peut-être à tous les naturalistes ? Fogazzaro a raillé ce qu'ils avaient d'excessif et de superstitieux dans leur prétention à enserrer la vie que précisément ils laissaient échapper. Mais lui-même était trop observateur pour négliger ce qui dans cette méthode s'impose à tout écrivain respectueux du vrai. C'est lui qui recommande à son fils de prendre des notes de voyage sur tout ce qui le frappe pour s'en servir à l'occasion ; il lui demande de garder telle lettre qu'il lui écrit parce qu'elle contient des observations qu'il veut conserver. Mais ces documents il les saisit à mesure que la vie les lui offre, il ne les recherche pas systématiquement et froidement, pour se renseigner, et nous avec lui, sur ce qui concerne tel métier, tel genre de vie, telles habitations, comme le fait Zola, par exemple. Il fut, paraît-il, tout à fait scandalisé en même temps que déconcerté le jour où il rencontra, à Milan, Zola qui revenait de Venise et qui au lieu d'en rapporter des impressions

artistiques, avait fait une espèce d'inventaire notarial des églises et des palais [1].

Fogazzaro observait ce que la vie lui présentait, en ayant bien soin de ne pas le séparer, en l'isolant, de sa source vivifiante. Il commençait par lui et par ceux qui l'entouraient. « L'examen profond de soi-même et du drame obscur que les passions et les événements provoquent dans le mystère de chaque âme, l'examen pénétrant de ceux parmi lesquels il vit, suffiront à lui fournir (au romancier) la partie la plus difficile de sa science [2]. »

Tout cela montre avec évidence que, pour Fogazzaro, la saisie brutale d'une réalité extérieure et mécanique, idéal du naturalisme, était parfaitement insuffisante et incapable de rendre compte de la vie, en même temps qu'elle était artistiquement déficiente.

Est-ce à dire qu'il négligera ce qui a pris tant d'importance avec le roman naturaliste : le côté physique des personnages, leur vie physiologique comme origine de leur psychologie, le rôle primordial de l'hérédité, l'étude des cas pathologiques ? Nous verrons au contraire, en étudiant les personnages, que le romancier s'est intéressé à l'examen de cas pathologiques et au fait de l'hérédité, mais il refuse de limiter la réalité à ces réalités-là ; il les reconnaît, mais en les mettant à leur place dans une plus vaste perspective qui tient compte des valeurs spirituelles.

Parce qu'il croit aux réalités spirituelles ses personnages ne sont pas invinciblement dominés par leurs passions. Parce qu'il croit aux réalités spirituelles, Elena et Daniele se séparent, Franco Maironi est transformé et élevé par la douleur, la marquise Nene est sublime dans sa gangue de maladresse, donna Fedele meurt en se sacrifiant. C'est parce que la vie dépasse les personnages qu'elle prend parfois toute sa valeur au moment de la mort ; et il nous faudra examiner comment Fogazzaro a représenté la mort et pourquoi cette représentation volontairement limitée à un seul aspect est très suggestive mais incomplète et constitue une faiblesse dans l'œuvre du romancier.

1. V. F. Crispolti, *Le più belle pagine...*, p. 214.
2. *Avv. rom.*, p. 45.

La vie qui déborde le personnage au point de subsister après sa mort, le déborde aussi en ce sens qu'elle est dans la nature et dans les choses qui l'entourent, « milieu » dont on ne saurait le détacher sans dommage, mais qui pourtant ne le détermine pas. Autant le naturalisme fut soucieux de reproduire le « milieu », autant Fogazzaro l'a été de créer l'atmosphère. Persuasion chez tous que l'homme n'est pas un isolé, qu'il y a des liens et des rapports de dépendance entre le personnage et ce qui l'entoure : collectivité, choses, nature. Mais chez les naturalistes, le milieu est considéré comme exerçant une action contraignante au mécanisme de laquelle l'être humain ne peut échapper, alors que pour Fogazzaro il s'agit de rapports multiples et complexes où l'esprit a beaucoup plus de part que la matière, puisque, bien loin d'être dominé par les forces matérielles, il pénètre lui-même les objets inanimés et leur communique une vie personnelle.

Le milieu entendu comme groupe d'humanité déterminé par le métier ou la classe, est chez Fogazzaro presque exclusivement un milieu élégant et mondain de haute bourgeoisie ou d'aristocratie. Il n'y a rien là d'intentionnel comme chez Zola ou Verga — le Verga vériste — qui eux se limitent au peuple. « Je voudrais, dit Violet à son fiancé, que dans tes prochains livres il n'y eût pas seulement *die vornehme Welt*, comme on dit ici, une société élégante ; et pas seulement non plus des paysans et des ouvriers ; je voudrais que tu prisses des personnes de toute espèce, comme elles se mêlent et se touchent, ou au moins vivent les unes à côté des autres dans la vie réelle [1]. » A vrai dire Fogazzaro a bien introduit dans ses romans suivants quelques femmes du peuple, des pauvres gens du quartier populaire du Testaccio ou du village de Jenne, puis, dans *Leila*, Pestagran et quelques paysans. Mais ce ne sont là que des personnages épisodiques ; Fogazzaro n'a pas su peindre le peuple ; du moins faut-il le féliciter d'avoir, par sincérité, limité le monde qu'il représentait à celui qu'il connaissait.

Fogazzaro accorde une valeur artistique de premier ordre au choix du milieu dans le sens où l'entendait Brunetière, choix

1. *M. P.*, p. 231.

du milieu psychologique et même géographique où le personnage atteindra ce degré de vraisemblance qui est la vérité et la vie de l'œuvre d'art. Dès son premier roman, il avait placé son héroïne passionnée et fantasque dans un château romantique au bord d'un lac agité de tempêtes. Sa paisible histoire d'autrefois aura pour cadre la silencieuse Valsolda où la beauté des choses pénètre les âmes sans violence. Ce souci du « milieu géographique » l'a poursuivi lorsqu'il cherchait le lieu où placer Benedetto. Il avait écarté plusieurs possibilités lorsque, après des nuits sans sommeil, il se souvint d'avoir lu dans Grégorovius un chapitre sur Subiaco [1]; il se mit aussitôt à la recherche du livre, une nouvelle lecture le persuada que tel était bien le lieu destiné à recevoir le Saint ; partant alors pour Subiaco, il y passa quinze jours, alla partout, spécialement du côté de Santa Scolastica et du Sacro Speco, de jour, de nuit, par tous les temps, sensible à toutes les résonances du paysage dans l'âme de son personnage, à tous les contacts qui s'établissaient entre eux.

Dans ces conditions, la description sera pour lui bien différente de ce qu'elle est pour le naturaliste qui décrit abondamment, minutieusement, photographiquement, en simple spectateur attentif à ne rien oublier. Elle sera différente aussi de ce qu'elle est pour l'impressionniste qui analyse les éléments constitutifs de l'impression totale pour la restituer et l'offrir au lecteur. On pourrait dire que, contrairement à l'impressionniste et d'accord avec le naturaliste, il pense que ce qui compte ce n'est pas son impression mais ce qu'il décrit ; seulement, il est persuadé à l'inverse du naturaliste, que ce qu'il décrit n'a de valeur que saisi par l'intérieur et que cette saisie ne peut s'opérer que par une participation de l'âme de l'auteur à l'âme des choses.

Fogazzaro entre en communion avec la nature, il vit en elle et elle vit en lui ; c'est si vrai que ce que nous appelons « les voix de la nature » — largement exploitées d'ailleurs par Fogazzaro — ne sont pas aussi efficaces que son silence pour établir

1. Gregorovius, *Promenades italiennes. Rome et ses environs*, adapté de l'allemand par Mme Jean Carrère, Paris, Plon, sans date (*Subiaco*, p. 249-291).

cette communion, qui est profonde et spontanée surtout avec la nature particulière qu'il connaît et qu'il aime : la Valsolda, le Val d'Astico. Proche en cela des modernes expressionnistes, il cherche par son attitude de compréhension sympathique à dégager et à exprimer l'âme même des choses. A la formule de Zola : « Je définis la description un état du milieu qui détermine et complète l'homme », Fogazzaro aurait pu opposer celle-ci : la description exprime la vie du milieu qui participe à la vie de l'homme. Aussi voyons-nous souvent dans son œuvre les choses prendre valeur de symbole. Sa description prend ainsi un caractère très personnel que nous étudierons de près.

Toute l'œuvre étant dominée par le sens du spirituel, par la primauté de l'inexprimable, tout doit concourir à compléter ce qui est montré et ce qui est dit, à suggérer ce qui n'est pas dit. La composition des romans sera elle-même symbolique et comme à résonances musicales.

Pour exprimer le spirituel les mots sont déficients. La parole est le moyen de communication rationnelle entre des êtres qui pensent. Mais ce qui n'est pas dit a toujours plus de valeur que ce qui est dit. Les paroles prononcées elles-mêmes sont souvent plus révélatrices par ce qu'elles taisent que par ce qu'elles disent. Les gestes sont révélateurs, les expressions sont chargées de pensée. Le silence enfin est le seul moyen de compréhension en profondeur.

Là vient se placer dans sa perspective juste, l'emploi du dialecte chez Fogazzaro. Il l'avait condamné théoriquement en 1872, comme servile copie du vrai ; et puis quand il compose ses romans, il l'y introduit. Contradiction ? Influence du vérisme ? Non. Quand plus tard, en 1898, il reprend théoriquement la question, il parle en faveur du dialecte en s'appuyant sur son discours de 1872 ; il ne lui semble pas avoir changé de direction. Et en effet c'est le développement harmonieux d'une vue toute personnelle qui l'a amené à l'utilisation du dialecte. Le dialecte n'est pas introduit comme imitation de la réalité, mais comme signe, comme répondant à une nécessité interne.

Là encore, l'action du naturalisme et du vérisme sur Fogazzaro n'est qu'une apparence.

CHAPITRE IV

L'HUMOUR

Le monde comique, dans les romans de Fogazzaro, est vaste, varié, vivant, autant que dans la réalité observée. Le romancier l'a relevé, ce comique, avec une perspicacité amusée et en a nourri ses créations où il apparaît très spontané et comme jaillissant de la vie elle-même. Surtout, Fogazzaro a apporté dans l'observation et dans la représentation cette qualité si particulière qu'on appelle l'humour.

Sur ce point comme sur beaucoup d'autres, les avis exprimés offrent la plus grande diversité, ce qui est toujours divertissant. Tous reconnaissent une veine comique chez Fogazzaro, mais sur la valeur de ce comique, les jugements tiennent toute l'échelle.

Benedetto Croce reconnaît chez Fogazzaro une veine comique réelle, non profonde, mais facile et sincère ; c'est un besoin irrésistible qui s'exprime dans tous ses romans. Donadoni déclare que c'est la sentimentalité qui a engendré une si grande quantité de figures comiques. Les enfants aiment à pleurer et à rire, les hystériques mêlent les larmes et la joie, tel est Fogazzaro [1]. Par contre, pour Pompeo Molmenti, « l'humorisme tempère chez l'écrivain la sentimentalité qui pourrait parfois sembler trop pathétique, presque féminine » [2]. Mais voici prononcé le mot autour duquel s'accentue la bataille. L'humour ! « Ce n'est nullement le cas de parler d'humour, s'écrie Donadoni... Ceux qui ont parlé d'humour fogazzarien ne savent pas ce que

1. Donadoni, *A. F.*, p. 16.
2. *P. A. F.*, v. I, p. 494.

c'est que l'humour. L'humour est pensée et même excès de pensée, il consiste à voir trop à fond dans le phénomène de la vie. Or peu d'écrivains sont aussi peureux devant la pensée que Fogazzaro. » Et le puritanisme du critique s'exaltant, il ajoute : « Aussi les personnages de Fogazzaro sont-ils plus des personnages de farce que de comédie. Et la manie de truquer les personnages, de les rendre reconnaissables par des traits extérieurs ridicules, est quelquefois déplacée [1]. »

L'avis de M. F. Crispolti est tout à fait différent : « L'habitude de la saillie vicentine, des histoires amusantes qu'il aimait à raconter pour en rire de tout son cœur, a nourri cet esprit comique qui va dans ses livres de l'énorme et innocent chapeau haut de forme de M. Zacomo Puttini lors du mariage secret de Franco et Luisa... jusqu'à l'humorisme féroce de la comtesse déchue et de Sior Busolo dans le *Garofolo rosso* [2]. »

Ailleurs, on prétend qu'il s'agit d'un comique « à fleur de peau, qui semble plutôt être caricature », et l'on ne croit pas « que ce soit un caractère très estimable de ses romans... Il reproduit ou plutôt il transporte dans l'art non pas l'humble mais le petit. C'est l'éclat de rire plutôt que le sourire » [3]. Et pourtant « cet idéaliste, ce romantique, ce sentimental posséda au plus haut point un sens qui est extraordinairement rare en Italie, le sens du comique et de l'humour : il eut l'observation rapide, aiguë et pénétrante des défauts humains et le comique joyeux de la représentation. L'humorisme est en littérature une vertu rare et précieuse, mais c'est de plus l'indice sûr d'une ampleur de vision » [4].

De l'humour... Pas d'humour... Mais ce n'est pas tout. Parmi ceux qui reconnaissent en Fogazzaro un humoriste, naît le besoin de préciser la qualité de cet humour.

Pour l'un, il s'agit de fantaisies sentimentales et de figures réalistes qui s'opposent et se pénètrent en une sorte d'humour singulier, très italien [5]. Plus particulièrement, c'est « un comique

1. Donadoni, *A. F.*, p. 17, 136 sv.
2. Dans *P. A. F.*, v. I, p. 271.
3. Vittorio Capetti, dans *P. A. F.*, v. II, p. 39.
4. Enrico Thovez, dans *P. A. F.*, v. II, p. 389.
5. Guido Mazzoni, *A. F.*, *Natura ed Arte*, 15 settembre 1911.

de veine goldonienne » [1], ou bien « un humorisme de qualité manzonienne » [2], ou encore, un « humour différent de celui de Manzoni » [3]. « Il avait, dit-on ailleurs, une espèce d'humour italien, sorte d'esprit en dedans, pour soi, qu'on retrouve surtout dans les portraits de ses personnages secondaires [4]. »

Poursuivons notre recherche. « Une telle qualité de comique est tout italienne, c'est le meilleur de l'héritage de nos vieux conteurs, c'est le caractère le plus pur de l'œuvre de Manzoni, et, après Manzoni, ce fut précisément Fogazzaro qui la conserva à notre patrimoine. [Ni Verga ni d'Annunzio] ne pouvaient nous donner le sourire calme de l'ironie tendre, qui est pourtant tellement nôtre et qui est aussi le plus grand privilège de l'homme bon et sage [5]. »

Nencioni avait remarqué au sujet de *Fedele* : « la note dominante est la note humoristique, d'un humour à la Jean-Paul, qui passe des finesses les plus éthérées à la caricature la plus hardie [6]. Et Paolo Arcari disait de *El Garofolo Rosso* que c'était « une pure expression d'humour anglo-saxon », c'est-à-dire d'un humour « non pas accidentel ou décoratif, mais substantiel et fondamental »; il remarquait aussi que deux forces égales, qui poussent en même temps à essuyer une larme et à rire, troublent l'équilibre latin, ce qui ne peut plaire aux Italiens, et il rappelait la différence signalée par F. Meda, au sujet de De Marchi, entre l'humour italien et l'humour anglais : chez les Anglais, l'humour « est l'élément génétique de l'œuvre d'art, c'est le fil sur lequel s'étendent les événements, au contraire, chez [Manzoni et De Marchi], l'*ironismo* et également l'*umorismo* s'insinuent comme une petite lame dans la trame pour lui donner çà et là des reflets d'argent » [7].

Devant cette diversité de jugements que nous avons pris

1. V. Capetti, *P. A. F.*, v. II, p. 39.
2. *Civiltà cattolica*, 1er avril 1911, *P. A. F.*, v. II, p. 103.
3. Vossler, *Letteratura italiana contemporanea* (trad. T. Gnoli), 2e éd. Napoli, 1922, p. 67.
4. Claude d'Habloville, *P. A. F.*, v. II, p. 374.
5. Massimo Bontempelli, dans *P. A. F.*, v. II, p. 62.
6. Nencioni, *Nuova Antologia*, 1er août 1887.
7. Paolo Arcari, *Alle soglie del secolo*, Milano, 1902.

plaisir à rapporter, on éprouve le besoin de s'expliquer, en même temps que les jugements, leur diversité. Si la cause en est, pour une grande part, dans les réactions personnelles des critiques en face de la personnalité si riche et complexe de Fogazzaro qu'on ne s'est pas toujours donné la peine de pénétrer et de juger objectivement, elle se trouve en grande partie aussi dans la confusion qui a régné, et peut-être règne encore, sur ce qu'on désigne par le mot *humour*, et sans doute également dans l'insuffisante netteté de notions voisines.

Il faut d'abord distinguer ce qui est dans les choses, les personnages, les faits, de ce qui est dans l'esprit de l'observateur, disons plus brièvement ce qui est dans l'objet et ce qui est dans le sujet. Le comique se trouve dans l'objet et provoque le rire ; sans doute certains spectateurs ne le saisiront pas et, pour eux par conséquent, il n'existera pas, mais il existera tout de même en dehors d'eux, aussi bien que la verrue d'un visage qu'un regard myope n'aura pas aperçue. On parle d'esprit comique, il s'agit d'un esprit ayant le sens du comique, sachant le découvrir ou encore sachant le créer. Désaccord, dans le même objet, entre ce qui est et ce qui apparaît, dans le même personnage entre ce qu'il veut et ce qu'il peut, entre ce qu'il croit et ce qu'il est, le comique naît des mots par leur imprévu, leur impuissance, leur déraillement ; des situations par leur imprévu aussi, par les désaccords intimes entre les personnages en présence, par la mystification ; des personnages soit par leur extérieur qui présente un aspect caricatural, soit par le caractère et ses antinomies ; le comique peut naître aussi d'objets inanimés qui suggèrent des rapprochements humains.

Le bouffon et le burlesque, comiques inférieurs soit par le jeu uniquement matériel d'où ils naissent, soit par les procédés plus gros qui les ont créés, sont, au même titre que le comique, dans l'objet, ou plutôt naissent de l'objet.

La malice, l'ironie, l'esprit, l'humour, sont dans le sujet. On pourrait même laisser de côté la malice qui est un trait de caractère au même titre que la douceur ou la paresse ou la colère. C'est « une sorte de méchanceté ayant pour cause et pour limite l'intérêt ; c'est un égoïsme envieux, un sentiment de rivalité, celui-là qui fait que votre confrère, homme de lettres,

éprouve, s'il vous aime, la même tristesse à vous voir réussir votre livre et à vous voir perdre un être cher »[1].

Qu'est-ce donc que l'esprit ? « L'esprit (faculté) est une adresse agréable de l'intelligence, et l'esprit (produit particulier de cette faculté) est le résultat de cette adresse alliée à la ruse, une espèce de jeu innocemment et joyeusement dolosif[2]. » L'esprit est un produit des facultés intellectuelles, même s'il faut le distinguer de l'intelligence. « Un homme d'esprit est essentiellement un homme à associations promptes, inattendues, brillantes, en qui tout est suggestion et évocations, rapprochements, métaphores, etc., le tout sans la moindre intervention de la logique critique. C'est cette logique au contraire qui caractérise les hommes dits intelligents. Et l'on sait que l'esprit et l'intelligence, loin d'aller nécessairement de compagnie, peuvent se nuire sinon s'exclure[3]. »

L'ironie et l'humour expriment la pensée de l'observateur qui entre dans la fiction idéaliste, c'est-à-dire qui oppose l'idéal et la réalité, le monde tel qu'il est, au monde tel qu'il devrait être. D'après Bergson, ces deux formes se différencient en ce que l'ironie énonce ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est, et l'humour décrit ce qui est en feignant de croire que c'est bien là ce qui doit être[4]. La même idée a été reprise par M. Cazamian et approuvée par Lucien Fabre[5]. Or, cette distinction entre l'ironie et l'humour ne semble pas rendre compte de ce que sont essentiellement l'une et l'autre, et, en les limitant à un mécanisme, laisse échapper leur véritable réalité.

Ainsi, pourquoi parlera-t-on de l'ironie des choses et jamais de l'humour des choses ? Par analogie, on peut parler de l'ironie des choses ou des faits lorsque par l'opposition entre ce que l'on attendait, ce qu'on avait prévu ou annoncé et ce qui arrive, on prête plaisamment une intention aux choses, celle même de

1. Lucien Fabre, *Le Rire et les Rieurs*, Paris, 1929, p. 65.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 61-62.

3. Baudin, cité L. Fabre, p. 231.

4. Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, p. 129-130.

5. L. Cazamian, *Le mécanisme de l'humour*, dans *Etudes de psychologie littéraire*. L. Fabre, *Le Rire et les Rieurs*, op. cit.

l'esprit qui se livre à l'ironie. Or, l'ironie est un trait de l'esprit qui saisit les oppositions avec une objectivité faite d'un recul, d'une sorte de « distance sarcastique » à l'égard du fait ou du personnage observé. L'ironiste domine avec calme les situations parce qu'il se juge supérieur ; l'ironie s'exerce au sujet et aux dépens d'un autre. L'opposition, la juxtaposition, la simultanéité du sérieux et du plaisant est, chez l'ironiste, l'expression de sa vision des choses et du monde. Chez l'humoriste elle est dans sa nature même. L'humour est un état d'esprit, nous dirions presque un état d'âme. Le recul n'est pas l'expression d'une supériorité orgueilleuse, l'objectivité n'est pas faite d'indifférence. Le recul est celui de l'amour, l'objectivité est celle de la compréhension. Enfin le double élément est dans l'âme de l'humoriste qui à la fois pense et sent, critique et aime. Et c'est bien pour cela que l'humour revêt tant de formes diverses et qu'on a souvent renoncé à le définir : il se colore au tempérament de chaque humoriste.

Henri Bremond a dit que l'humour était tout ensemble férocité et tendresse, on ne saurait mieux dire : l'esprit critiquant sans pitié au moment même où le cœur s'attendrit. C'est en ce sens qu'on peut noter un mélange de comique et de sérieux (mais qui ne suffit pas à définir l'humour en ce qu'il a de spécifique) non parce que l'objet présenterait les deux caractères qui provoqueraient rire et larmes, mais parce que l'humoriste aura au même moment une double attitude, celle de « prendre au sérieux » qui équivaut à faire un avec la personne considérée, et celle de « prendre au comique » [1] qui équivaut à faire deux. Autrement dit, saisir le comique d'un caractère ou d'une situation, c'est se placer en face, à l'extérieur, en étranger, peut-être indifférent, parfois malveillant. Voir le sérieux, le vrai, l'intime, c'est se placer à l'intérieur, si l'on peut dire, en ami qui participe intimement à ce qui arrive à son ami. Ces deux attitudes opposées et qui semblent s'exclure, l'humour les concilie, et voilà bien le nœud de la question : il peut les concilier sur un

1. L'expression est de Ramon Fernandez (*Molière*, p. 140) qui insiste sur ce caractère du comique. Il dit aussi : « Le génie comique a ceci de commun avec le génie philosophique qu'il exige une distinction très nette de ce qui est pensé et de ce qui est senti » (p. 136).

plan supérieur où elles ne s'opposent plus, la catharsis — pour reprendre le mot cher à Bremond — ayant joué pour rendre la critique sereine dégagée de sentiments personnels ou de passion, et la tendresse sereine aussi, dépouillée de sentimentalité ou de faiblesse. L'idée de Henri Bremond est que la catharsis résout parmi d'autres problèmes celui-ci : « Soit, par exemple, la différence entre l'esprit et l'humour, l'esprit n'est que le divertissement d'Animus, l'humour le divertissement d'Anima [1]. »

Ce n'est pas d'ailleurs — cette simultanéité de la tendresse et de la férocité — une trouvaille tout à fait nouvelle. « L'humour fait que la griffade elle-même a quelque chose de la caresse », avait-on dit déjà quelque soixante ans auparavant [2]. Et James Sully voyait, lui aussi, dans « ce que le monde moderne a baptisé humour, un sentiment mixte, dans lequel le rire triomphal qui se gausse d'un mécompte ou d'une dégradation est tempéré et modifié par le mélange d'autres sentiments qui accordent à l'objet de l'estime et plus spécialement de l'affection et de la sympathie... La forme la plus caractéristique de l'humour moderne est atteinte chaque fois que le comique comporte un élément de bienveillance ou d'humanité, comme dans l'impression produite par des défauts qui agissent à la fois par une combinaison inextricable sur notre sens du ridicule et sur notre tendresse » [3]. L'erreur serait ici de croire que c'est l'objet qui crée l'humour et qui touche chez l'humoriste deux cordes à la fois ; en réalité — et il n'y a plus rien alors d'inextricable — c'est la disposition intime de l'humoriste qui lui fait saisir avec humour le comique de l'objet.

En considérant que l'humour est l'aptitude d'un sujet à saisir avec une parfaite lucidité le comique d'une situation ou d'un personnage, dans le même temps qu'il fait cause commune avec ce personnage — sur un plan où les contradictions se concilient — on pourrait retrouver la distinction bergsonienne. L'ironiste qui ne se penche pas avec tendresse sur le personnage voit d'abord l'idéal et feint de le croire réalisé en laissant dédaigneuse-

1. Henri Bremond, *Prière et Poésie*, p. 205, n. 1.
2. H. Lagardie, *Journal des Débats*, 12 mai 1867, cité par Baldensperger, *Les définitions de l'humour, Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907, p. 206.
3. Cité par Baldensperger, p. 200-201.

ment de côté l'homme et ce qui est de lui. L'humoriste, au contraire, voit et prend ce qui est humainement réalisé et, tout en feignant de croire que c'est là ce qui devrait être, reste, par sa sympathie, proche du personnage. Mais cela est moins le fait d'un mécanisme différent que d'une nature différente de l'observateur.

De ce point de vue, on accueillera autrement que comme une boutade ou un paradoxe ce que disait un jour M. M. Martin du Gard : « Comme quoi les plus chrétiens d'entre nous sont encore ceux qui ont le plus d'humour, autant dire de bonté pour les gens et pour les choses [1]. » Si c'était là une définition, elle serait insuffisante, mais c'est mieux, c'est l'indication que l'humour est une attitude intérieure. Or, il n'y a bien que le christianisme — et tout le monde s'accorde en effet pour reconnaître que l'antiquité n'a pas connu l'humour, et on cherche pourquoi [2] — qui permette cette attitude *duplice* par la sévérité lucide avec laquelle il regarde l'imperfection et la tendre sollicitude qu'il manifeste à l'imparfait. C'est lui qui permet de voir en même temps le ridicule extérieur et la beauté intérieure sans que l'un nuise à l'autre, parce que chez l'observateur, la lucidité féroce est d'autant plus libre qu'elle se meut sur un fond d'amour.

Sans doute est-ce aussi parce que l'humour est un état d'esprit qu'il y a tant d'oppositions, non seulement quand il s'agit de le définir mais encore quand il s'agit de le découvrir. Il faut connaître un certain état d'esprit pour saisir l'humour de celui qui parle ou qui écrit. On se rend compte d'après son livre sur Fogazzaro, que Donadoni était complètement inapte à l'hu-

1. MAURICE MARTIN DU GARD, *Vérités du moment*, p. 170, au sujet de ROLAND DORGELÈS et de son *Saint Magloire*.

2. Parce que l'antiquité est équilibrée, regarde les choses avec un calme de statue, d'après NENCIONI (*Domenica letteraria*, 31 mars 1884).

Parce que les anciens ont eu le goût inné du beau et ont vécu dans des conditions extérieures favorables, « c'est pourquoi leur âme a été saine, leur pensée libre, leur inspiration sereine », dit EMILE GEBHART (*De l'esprit artiste et de l'esprit humoriste*, p. 19).

Parce que l'idéal grec est objectivité et parfaite soumission à l'objet (JEAN PAUL cité par BALDENSPERGER, p. 193).

« On ne connaissait pas l'humour parce qu'on ne connaissait point le deuil et point la mélancolie, l'existence était un jeu olympique » (BOERNE, *Oraison funèbre de Jean Paul*, cité par BALDENSPERGER, p. 220).

mour, aussi bien à l'état d'esprit qui ferait de lui un humoriste qu'à comprendre l'humour chez les autres. Il juge complètement déplacée sa façon de montrer les ridicules de personnages comme le comte Lao, la signora Barberin, Carnesecca, la marquise Nene (il y aurait même, paraît-il, du ridicule chez don Giuseppe Flores !). Or ce sont précisément là les caractères dans lesquels se manifeste avec le plus d'évidence l'humour de Fogazzaro, et le plus efficacement, puisqu'il a su nous inspirer pour eux la plus vraie sympathie, très souvent émue, sans qu'un seul de leurs ridicules nous ait échappé.

De même c'est d'après son propre état d'esprit que l'auditeur ou le lecteur sera frappé davantage par la férocité ou par la tendresse dans l'humour découvert. Les êtres solennels qui prennent au sérieux les moindres gestes extérieurs seront sincèrement frappés par la férocité de celui qui signale dans ces gestes ce qu'il y a de ridicule. Les êtres rieurs et légers seront frappés surtout par la note drôle des remarques de l'humoriste sans peut-être pouvoir sentir tout le sérieux et la sympathie qui les accompagnent. Les esprits chagrins jugeront légère cette façon de relever les ridicules au lieu de les flétrir par quelque diatribe à intention moralisante.

Si l'humour est difficile à définir, c'est bien parce que, tenant à la nature de celui qui l'éprouve, il a mille formes différentes et ne se peut exprimer en termes de logique, mais c'est aussi parce que, pour cette même raison, seul peut le percevoir celui qui est capable d'y participer.

*
* *

Pendant cette recherche nous n'avons pas perdu de vue Fogazzaro, et nous croyons, plus que jamais, qu'il avait ce don de l'humour à un très haut degré. Il possède, nous l'avons remarqué plus d'une fois, cette aptitude à l'observation concrète, et aussi cette double attitude de férocité et de tendresse qui font l'humoriste. Son œuvre en est l'expression évidente, mais ceux qui l'avaient vu vivre l'avaient déjà remarqué. M. Raffaello Piccoli louant son talent de causeur, rappelle que Fogazzaro aimait à faire revivre des instants de vie saisis parmi des

gens simples, chez lesquels les réactions d'une conscience élémentaire au choc d'un sentiment violent prenaient parfois une expression comique. Souvent il s'agissait d'un choc produit par la douleur et alors « il le racontait avec une espèce de crainte qu'on ne comprît pas comment son hilarité pouvait fleurir même auprès d'un lit de mort. Mais elle le pouvait vraiment sans profanation, parce que l'accent était plein de bonté, de pitié » [1].

Ce souci chez Fogazzaro de justifier son sens du comique et l'emploi qu'il en fait dans ses livres, son accord avec des sentiments de sérieux et de bienveillance, de même que la crainte d'être mal compris, tout cela apparaît très vivement dans des conversations du *Mystère du Poète* :

Peut-être, dit Violet, que les livres les plus nobles ne représentent pas le ridicule.

Je soutins avec chaleur, avec trop de chaleur, que ce n'était pas exact, et puis je cherchai à me justifier de l'accusation de malignité, je dis que, quand j'étais ridicule moi-même, j'en avais le sentiment aigu et hilarant [2].

La préface à la traduction française de *Malombra* contient cet aveu : Steinegge « est l'aîné de ma nombreuse progéniture comique. Je l'ai tiré tout vivant de la réalité. Il a réellement vécu la vie aventureuse que je lui prête dans mon roman. Steinegge, je l'ai beaucoup aimé et je voudrais bien que l'on crût en lui » [3].

Donc, exercice simultané du sens du comique et de la compassion, exclusion de toute malignité dans la perception du ridicule à laquelle n'échappe pas l'humoriste lui-même, affection réelle pour les personnages comiques dont il peint les ridicules : le mot humour n'est pas prononcé, mais il suffit à tout expliquer.

Déjà Fogazzaro parlait de l'humour, dans son discours de 1872 sur l'avenir du roman en Italie, sans d'ailleurs chercher à préciser le sens du mot ; il dit ou bien dans un sens très li-

1. Dans *P. A. F.*, v. II, p. 21.
2. *M. P.*, p. 249.
3. Dans *Minime*, p. 239.

mité *humour inglese*, ou bien *umorismo* dans l'acception générale d'aptitude à saisir le comique. Il déplore qu'il n'y ait plus en Italie une veine propre d'*umorismo*; Manzoni se dresse, solitaire, avec son sourire « à la fois bienveillant et malicieux ». La mode est d'imiter l'esprit français qui est contraire au génie italien.

L'esprit français est comme un prestidigitateur de mots. Il les tourne, les retourne, les échange, les accouple momentanément, les lance avec grâce à droite et à gauche, les rattrape en l'air toujours en souriant et sans s'émouvoir. L'esprit italien, dans ce jeu, reste inférieur, il excelle au contraire à créer des formes comiques pour lesquelles le servent, à travers les dialectes, l'accent, le regard, la vivacité de notre peuple.

La veine comique nationale, affinée par l'art, arrive tout près de l'humour anglais. Le comique bernesque est trop réaliste, trop souvent de mauvais goût; il y a pourtant un modèle du genre très admiré par les Anglais, c'est le *Morgante Maggiore*. L'épisode de Margutte est une splendide création dans laquelle Pulci égale ou peut-être même dépasse Rabelais, mais ce n'est pourtant pas ce qu'il faut retenir, car ce rire frénétique d'un siècle sceptique est mort. Au contraire, le comique des peintures, la feinte ingénuité, la gravité du poète ironique, tout cela est encore bien vivant. Par un affinement de ce comique on arrive à l'argutie manzonienne « qui est encore création de formes comiques, mais si châtiées et choisies, si vraies et si peu subjectives qu'elles ne relèvent presque plus de l'humour ».

Les Italiens doivent donc étudier l'humour anglais, « sans crainte d'offenser le génie national comme ils l'offensent par l'imitation de l'esprit français » [1].

Fogazzaro ne peut accepter, dans ce qu'il appelle l'esprit français, le jeu purement intellectuel auquel ne participe en rien l'être profond capable d'aimer. Marina di Malombra et son amie Donna Giulia, pourries de snobisme français, truffent leurs lettres de mots d'esprit à la française, écrits bien entendu en français; et Silla, blessé, répond à sa mystérieuse correspon-

1. *Dell'avvenire...*, p. 54-56.

dante : « J'apprécie mais je n'estime pas l'esprit, Madame, surtout s'il s'agit d'esprit à la française comme le vôtre, sceptique et faux [1]. » Plus tard, alors que Fogazzaro est revenu de ses préventions contre le caractère français, il introduit néanmoins, dans *Le Saint*, l'abbé Marinier, genevois il est vrai, mais auquel il prête — à cause sans doute de la langue qu'il parle — cette particularité française qui fait qu'aux moments les plus graves il cherche à placer un mot d'esprit.

Fogazzaro est humoriste par tempérament, parce qu'il est vénitien, parce que sa vie dans les *petits mondes* l'a maintenu très près des êtres dont les ridicules s'accroissent du fait qu'ils vivent dans un espace très resserré, parmi des occupations très limitées, et continuellement les uns avec les autres. L'est-il aussi par suite d'influences littéraires ? Nous connaissons son enthousiasme de jeunesse pour Heine, les éléments germaniques de sa culture qui font que Jean-Paul ne pouvait lui être inconnu, et pourtant il ne signale pas ce caractère de la littérature allemande, alors qu'il relève parmi les Anglais les noms de « ces deux immortels humoristes Dickens et Thackeray » [2].

Si l'on relève en effet certaines rencontres entre Heine et Fogazzaro, celui-ci reste trop personnel pour qu'on puisse parler d'influence et ces ressemblances de détail n'ont rien de concluant. En ce qui touche au sens du comique, elles sont si fugitives — anachronismes burlesques ou comique d'expression dû à un mot inattendu — qu'il est impossible de s'y arrêter sérieusement. La position des deux poètes en réalité est très différente : pour Heine il y a passion déçue et dominée, là où, pour Fogazzaro, il y a sérénité.

Pour Heine, c'est parce que le tragique et l'odieux de l'existence ne seraient pas supportables qu'il est nécessaire de les présenter sous une forme comique et avec un accent de folie : « Il est impossible, à moins de tomber dans ce qui est le contraire même de la poésie, de représenter autrement que dans le vêtement bariolé de la folie, ce qu'il y a de plus monstrueux, de plus effrayant et de plus horrible ; on se réconcilie ainsi

1. *Malombra*, p. 35.
2. *Dell'avvenire...*, p. 34.

avec ces choses » et le poète ne fait en cela qu'imiter « le poète primitif — dirait Frédérique — c'est-à-dire Notre-Seigneur Dieu, qui a mêlé à toutes les scènes de terreur de cette vie une bonne dose de bouffonnerie » [1].

Or, pour Fogazzaro, au contraire, c'est parce que la vie, la vraie vie est bonne et consolante que le ridicule et l'atroce apparaissent sous un jour atténué par la tendresse pour ce qui reste bon.

Par suite de cette position différente, Heine ou Jean-Paul pourront concevoir des œuvres où l'humour est à la fois le point de départ et la fin, chose impossible pour Fogazzaro. On se souvient comment Heine présente son *Tambour Legrand* : « J'ai essayé, dans un fragment autobiographique, de l'humour pur et libre. Jusqu'ici, je n'avais montré que saillie, ironie, caprice, jamais encore l'humour pur et se suffisant à lui-même [2]. » Fogazzaro a une attitude d'humoriste en face du comique — qui peut naître lui-même du tragique par les réactions que celui-ci provoque — mais le comique ne pénètre pas toute la vie, et il arrive que l'humoriste n'ait rien à percevoir ni à dire.

Dans de grandes zones bien déterminées, l'humour fogazzarien ne trouve jamais à s'exprimer : au sujet de la nature, dans l'expression de l'amour, enfin en poésie. Et nous connaissons assez Fogazzaro désormais pour comprendre son attitude. Il est certains états dans lesquels il adhère totalement à l'objet contemplé ou au sentiment exprimé, ce qui supprime le recul, le détachement caractéristiques de l'humour. Le poète est *dans* la nature, en intime communion avec l'âme des choses, tout à fait inaccessible à ces images burlesques que la verve endiablée d'un Heine projetait sur les montagnes ou les nuages ou la campagne. La nature s'exprime à lui trop directement pour qu'il puisse y découvrir la gaucherie extérieure frappante chez les hommes. Seuls les hommes peuvent être comiques et si un esprit porte partout avec lui sa veine comique, c'est qu'il est hanté par des figurations humaines qu'il introduit lui-même là

1. Lettre à Frédérique Robert, 12 octobre 1825. Cf. *Le tambour Legrand* (« Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, Madame.. ! ») dans *Œuvres complètes*, Michel Lévy, XI, p. 201.
2. Lettre à Moser, 14 octobre 1826.

où elles ne sont pas. Or, Fogazzaro s'enfonce dans la nature pour oublier les hommes ; il sent en elle une âme vivante et, par transposition, des sentiments de type humain, mais il ne lui prête pas, même par simple fantaisie, de ces formes humaines dont précisément il s'éloigne. Ayant senti chez lui très nettement séparées ces deux tendances coexistantes : le sens du comique et le sens de la nature, il a représenté, chez ses personnages, l'un ou l'autre, mais non les deux ensemble. Donna Fedele est très sensible au comique, peu à la nature, parce qu'elle comprend le langage des hommes plus que celui des choses.

Violet a remarqué que depuis qu'elle se sent heureuse, dans la joie d'aimer et d'être aimée, elle est devenue insensible au ridicule, elle en déduit que le sens du ridicule doit être quelque chose de mauvais et d'incompatible avec la plénitude du bonheur. Elle semble croire que le comique ne peut être saisi que par un esprit amer ; l'auteur se donne ainsi l'occasion de protester et nous lui reconnaissons ce droit au nom de son humour. Pourtant Violet ayant demandé : — « Et en moi, trouveras-tu du ridicule ? — Quel dommage ! répond-il en riant, je crains bien que non. » L'amour, tel qu'il le comprend, est, en effet, une trop étroite communion spirituelle pour qu'aucun élément comique puisse s'interposer entre les deux êtres qui s'aiment. Ce respect de l'amour il l'éprouve également dans ses personnages et tout comique est exclu de leur amour. Gilardoni peut bien nous faire rire par ses maladresses d'amoureux craintivement hardi, ce n'est pas l'amour qui est en jeu. L'amour c'est ce sentiment réciproque, voulu par Dieu pour deux êtres prédestinés, et capable de nourrir toute leur vie. C'est pour Fogazzaro un sentiment qui, dans la mesure où il est purifié et semble moins soumis aux instincts inférieurs, le domine sans que lui-même arrive à le dominer jamais, et par conséquent à le faire passer dans ce plan supérieur où celui qui l'éprouve pourrait le contempler sereinement.

Enfin, l'humour est absent de la production poétique de Fogazzaro[1] ; on pourrait dire de tout ce qui chez lui relève de la

1. Rapprocher de la pensée de Baudelaire : «... le ton raisonneur, le sarcastique, l'hu-

poésie et qui est abondamment exprimé dans ses romans, mais nous nous limiterons — car pour l'examen que nous en voulons faire le départ en sera plus net — à la partie de son œuvre écrite en vers.

Relisons ses *Poésies*. Nous relevons *Don Tomaso* [1] dont le comique un peu vulgaire est assez difficile à expliquer de la part de Fogazzaro, la légère teinte humoristique de la pièce XVII [2] dans *Valsolda*, qui veut exprimer symboliquement l'abandon de tout classicisme et qui rappelle un peu Heine (*Retour*, XIV) avec une intention différente ; deux poésies [3] enfin qui se terminent sur une chute plaisante, inattendue, procédé cher à Heine, mais ici réalisé en demi-teinte, sans la pirouette heinienne et encore moins la vulgarité que Carducci, grand amateur du procédé, y a introduite. C'est strictement tout. Ces quelques poésies perdues dans les quatre cent cinquante pages de l'édition des poésies complètes, ne peuvent que faire ressortir plus fortement, dans l'œuvre poétique originale de Fogazzaro, l'absence d'humour.

N'est-ce pas là un point délicat ? Après avoir montré que l'humour se place sur un plan qui est aussi celui de la poésie — celui où se réalise la catharsis — après avoir dit que Fogazzaro est essentiellement un poète et qu'il est par nature un humoriste, nous reconnaissons que poésie et humour chez lui s'excluent. Du point de vue d'une étroite logique, il y aurait contradiction. Et pourtant la position de Fogazzaro est en parfait accord avec son tempérament spirituel tel que nous l'avons découvert. Par la poésie il cherche à restituer ce qui est insaisissable, l'ineffable, l'inexprimable, c'est-à-dire ce qui échappe à l'observation concrète et qu'il faut atteindre par-delà ce qui sert d'aliment à l'humour. Ensuite, au stade de la réalisation, il arrive rarement à cette domination de la matière poétique qui fait que l'expression est vraiment poésie. L'expression de l'humour est, en revanche, généralement réussie.

moristique, que répudie la poésie, et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure ». *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, 1857. (E. A. Poe, *Histoires*, trad. Ch. Baudelaire, Bibl. de la Pléiade, *Notes*, p. 707-708).

1. *Poesie*, p. 170.
2. *Ibid.*, p. 188.
3. *Vorrei su l'ardūa guglia...*, *Poesie*, p. 193. *Dopo la vendemmia*, ibid., p. 227.

L'absence d'humour en ce qui concerne la nature, l'amour, la poésie, est sensible dans le thème de l'agave. Heine l'avait utilisé dans un récit humoristique, Fogazzaro en fait le symbole de sa vie, de son être intérieur, avec ses meilleures aspirations.

*
* *

Le sens de l'humour s'exerce chez Fogazzaro en face des hommes, dans la vie quotidienne et les relations sociales, dans tous les milieux, mondains ou populaires. L'humour suppose bien entendu un détachement et une indépendance qui sont bien le fait de Fogazzaro en face des collectivités. Son milieu aristocrate et bourgeois ne l'a pas confisqué comme semblent le croire ceux qui l'accusent de n'avoir pas su faire vivre un autre monde, comme s'il eût été prisonnier du sien. Il le connaît bien, il en sait les tares et les ridicules. Les réceptions de la marquise Maironi, de la comtesse Carré, de la marquise Scremin [1], ne sont pas seulement un fond propice au développement de l'action, mais l'occasion d'une critique amusante à laquelle rien n'échappe de tout ce que recouvrent les conventions sociales et mondaines. Dans la classe populaire, au contraire, c'est le laisser-aller, le manque de contrôle qui crée les effets comiques. Dans le monde des serviteurs qui tient à la fois des deux autres, il y a un nouvel élément comique introduit par leur double comportement : convention avec leurs maîtres, réaction spontanée avec les autres.

Fogazzaro psychologue saisit avec humour le comique des êtres et de la vie ; Fogazzaro romancier présente avec humour l'image de ces êtres et de cette vie. Dans le cas où les personnages sont « tirés tout vivants de la réalité », il n'a qu'à les représenter tels qu'il les a vus et, cette même tendresse qu'il a éprouvée pour la personne vivante et tous ses ridicules, il en entoure le personnage du roman. C'est le cas de la signora Barborin, douce créature à l'aspect suranné et ridicule, continuellement ahurie dans un monde où elle évolue gauchement, enfermée dans sa surdité, esclave d'un mari autoritaire et hargneux, dévouée

1. *P. m. a.*, 1re partie, ch. I ; 2e partie, ch. XII ; *D. C.*, ch. I ; *P. m. m.*, ch. I.

et compatissante, oubliée toujours et n'oubliant personne. C'est le cas de tout un monde de personnages secondaires extraordinairement vivants.

La seule présentation des personnages chez qui les plus fines nuances du sentiment, de la délicatesse d'âme ont pour envers un extérieur caricatural, révèle l'humoriste. Le *Petit monde d'aujourd'hui* s'ouvre sur une anxieuse « chasse à l'œuf ». On est en carême, un œuf a disparu. La marquise Scremin, dominée par de tristes pressentiments, interroge tous ses gens, même l'intendant qui prend son café à la cuisine. « Avez-vous vu un œuf ? » Le pauvre intendant ne pouvant nier avoir vu un œuf durant sa carrière mortelle et n'osant l'affirmer en un tel moment, resta la bouche ouverte. Tous les domestiques sont sur les dents et « l'œuf disparu remplissait la maison » [1]. La vieille dame si profondément troublée était « une nature extrêmement compliquée d'intelligence et de lenteur d'esprit, de générosité et de parcimonie, de finesse poétique et de dureté [2]... ». Dans tout le portrait l'objectivité critique et la tendresse s'équilibrent parfaitement [3].

Il arrive aussi que la sympathie du romancier ait pour objet le personnage créé, en tant que création réussie. La marquise Orsola Maironi en est un bel exemple. La marquise n'est jamais comique en elle-même, mais son orgueil, son despotisme, son inhumaine possession de soi, créent autour d'elle — *vecchia formidabile* — certaines situations d'un comique à résonances tragiques, très particulier. Elle se trouve, un jour, en face d'un personnage qui semble tout d'abord d'une force égale à la sienne. Son cousin l'officier vient lui demander, comme paiement de la perquisition opérée chez l'ingénieur Ribera, de louer sa villa de Monzambano au maréchal Radetzky. Donnant, donnant. Le gouvernement poursuivra l'ingénieur comme elle le désire, mais à condition qu'elle cède sur ce point. Le jeu est serré, ni l'un ni l'autre ne parle ouvertement. Même lorsqu'elle a dû céder, la marquise s'obstine à ne rien dire d'explicite, par diplo-

1. *P. m. m.*, p. 11.
2. *Ibid.*, p. 21.
3. Cf. dans *Malombra*, Steinegge ; dans *D. C.*, l'oncle Lao ; dans *Leila*, la cousine Eufemia.

matie, pour ne pas s'engager, et sans doute aussi par un certain genre de scrupule religieux : elle souhaite et veut la destitution de Ribera, mais elle ne le dit pas, et il n'est pas sûr qu'elle ne se persuade pas elle-même de son innocence, puisqu'elle n'a rien demandé. Elle laisse parler le cousin et ne répond pas. Celui-ci, à la fin, ayant demandé directement : « Etes-vous satisfaite ? » la marquise boit lentement sa limonade en regardant le fond du verre. Après une attente inutile, l'officier insiste : « Ce n'est pas ce que vous désirez ? » et la voix somnolente enfin se décide : « Si, elle est bonne, mais je bois lentement à cause de mes dents [1]. »

Dans un registre différent voici encore deux personnages qui s'affrontent : Pasotti et don Giuseppe Costabarbieri. Le premier, qui veut se renseigner sur le mariage nocturne de Franco, met en œuvre toute son astuce de *bargnîf* pour faire parler le prêtre, mais celui-ci, qui ne veut rien dire, ramène continuellement la conversation sur son occupation du moment, la pêche à la ligne. Le comique n'est pas dans les gestes ou les mots prononcés, mais dans un perpétuel sous-entendu. Lorsque Pasotti par une demande inéluctable va l'obliger à parler, don Giuseppe échappe à l'hameçon tendu en se penchant vivement sur le sien et disant : « Attendez, attendez » ; mais le poisson l'a échappé belle tout comme don Giuseppe qui se redresse en disant le plus sérieusement du monde : « Décidément, ça ne mord pas aujourd'hui [2] ! »

Dans sa façon de saisir l'attitude intérieure d'un personnage et de l'exprimer comme si, faisant cause commune avec lui, il l'approuvait, le romancier laisse couler sa veine d'humour : pour présenter la réalité odieuse ou ridicule comme si elle était l'idéal, il a dû dépasser colère et mépris.

Don Emanuele, seul sur la route de Lago, ferme son bréviaire.

Il pensa à don Aurelio, à sa propre puissance secrète. C'était lui qui avait informé Rome, presque jour par jour, des actions, paroles et omissions du prêtre suspect, en colorant le tout de façon à faire

1. *P. m. a.*, p. 238.
2. *Ibid.*, p. 111.

apparaître non la réalité grossière, superficielle, mais bien la réalité cachée qu'il avait devinée grâce à son zèle pour l'Eglise, dans les intentions de cet ecclésiastique peu digne... L'idée qu'il allait réussir maintenant à arracher au monde, pour le cloître, une âme précieuse en danger lui faisait courir des fourmillements et comme une mousse de joie dans le sang. Au lieu de dresser la tête au vent, content de sa propre valeur, il l'inclina idéalement devant Dieu, comme un bon domestique que son maître couvrirait de louanges pleines d'étonnement pour un service miraculeux. Puis ne faisant plus qu'un avec le grand Patron, remplissant son cœur d'une divine sévérité qui sanctifiât tout autre sentiment, il triompha doucement de Donna Fedele, s'appropria, d'une certaine façon, le décret providentiel qui la frappait de maladie grave pour qu'il lui fût plus difficile de mettre obstacle à ses desseins à lui, pour qu'elle reconnût, dans la souffrance, ses fautes [1].

L'humour se réalise parfois dans l'expression, par un mot, une chute inattendue. Mais l'intention n'est jamais limitée au plaisir de créer une impression de surprise, fin à elle-même ; toujours elle est révélatrice d'un caractère, d'un état d'esprit. « Je donnai la vie à cet homme peint sur le mur, et je me mis à lui parler avec fougue, cette fougue avec laquelle j'ai coutume de parler quand je me tais », explique le poète taciturne [2].

La marquise Orsola, qui a cru avoir une vision de la petite fille morte, tremble de la peur de l'enfer et cette peur la pousse à se réconcilier avec son petit-fils ; elle le fait venir et : « Je déplore ton malheur, dit-elle, et je te pardonne tout. » Cette irrésistible expression d'un orgueil et d'un égoïsme, invincibles chez quelqu'un et à un moment où l'on attendrait des paroles d'humilité, est de cette qualité d'humour propre à Fogazzaro et plus efficace que des pages d'analyse [3].

Il arrive que l'impression comique soit produite par la dissociation, dans une expression imagée, des paroles prononcées et de l'image, ou par la réalisation totale de l'image. Le cercle des courtisans flatte la marquise Maironi qui semble n'être pas touchée par la mort d'Ombretta. C'est une punition de Dieu

1. *Leila*, p. 489.
2. *Il parere di Ulisse*, dans *Sonatine bizzarre*, p. 8.
3. *P. m. a.*, p. 468.

qui frappe les parents, dit-on, et c'est aussi un signe manifeste de la protection divine sur une autre personne.

Tous, à l'exception du Recteur de la Caravina qui bouillait intérieurement, regardèrent la marquise comme si la main protectrice du Tout-Puissant était suspendue au-dessus de sa perruque. Et, au contraire, cette Main divine se tenait sur le chapeau démesuré de Mme Pasotti et lui tenait les oreilles bien fermées pour qu'aucune parole d'iniquité ne pût la contaminer [1].

La marquise Orsola, encore, ayant dû avaler *un boccone amaro*, reste apparemment impassible, mais un observateur attentif aurait pu découvrir qu'elle était touchée :

C'était peut-être aux battements furieux de son cœur que répondait, au-dessus de son buste rigide, le mouvement perceptible d'ondulation de son cou et de sa tête, mais on aurait vraiment dit le mouvement d'un animal travaillant avec peine pour avaler une énorme bouchée [2].

Fogazzaro se plaît au genre de transposition qui consiste à parler légèrement de choses sérieuses grâce au truchement d'un symbole. Nous l'avons vu déjà dans la fantaisie intitulée *Liquidation* ; son travail de romancier assimilé à un commerce, il fait un solde de toute sa vieille marchandise qui n'est plus à la mode, et c'est l'occasion pour lui de dire ce qu'il pense du naturalisme.

Sonatine pour ours part de la sympathie que l'auteur a toujours éprouvée pour les ours, sympathie accrue au cours de sa vie par la rencontre de figurations littéraires de cet animal, le Braun de Gœthe, l'Atta-Troll de Heine, le mystérieux Lokis de Mérimée, pour aboutir à la révélation plaisante des ressemblances morales — après les affinités physiques suggérées par le transformisme — entre l'ours et l'homme. Révélation apportée par la lecture d'Ibsen [3] qui explique comment on apprend à

1. *P. m. a.*, p. 436.
2. *Ibid.*, p. 236-237.
3. *Pouvoir du souvenir*, dans *Poésies*, trad. Ch. de Bigault de Casanove, *Mercure de France*, 1907. L'allégorie n'est pas la même chez Ibsen et chez Fogazzaro ; selon son habi-

danser aux ours en les mettant dans une cuve que l'on chauffe tout en jouant un air à l'orgue de barbarie ; l'ours sous l'action de la douleur s'agite et, plus tard, il suffit de jouer le même air pour qu'il s'agite de la même façon. Ainsi s'explique l'attitude des hommes que le son d'une parole innocente suffit à faire danser. L'auteur ayant fait à Naples une conférence sur Darwin, aussitôt quelques ours qu'on avait autrefois épouvantés avec un darwinisme matérialiste, se mirent à danser dans la salle ; et lorsqu'il répéta la même conférence à Milan, voici que d'autres ours qui sentaient de vieilles brûlures produites par des histoires de bûchers et d'autodafés se mirent incontinent à danser. Et désormais il a trouvé le moyen infaillible de faire danser les ours humains.

Ailleurs le ton se fait sérieux et plein de révérence pour parler d'actions condamnables comme si elles étaient excellentes. La lettre-dédicace adressée au personnage cynique de *El garofolo rosso* commence ainsi :

J'apprends avec une sincère émotion que, à la suite d'un amour malheureux pour une montre d'argent, renonçant à votre existence trop exposée, pour un chrétien prudent, aux exemples de multiples dérèglements, trop agitée, pour un philosophe, par le flot des événements mondains, trop livrée, pour un animal, aux alternances de réplétion et d'inanition, vous avez sagement choisi, en parfait accord avec deux hommes d'armes en uniforme, de prendre demeure entre les murs d'un honnête refuge de l'Etat.

La lettre, tout entière écrite sur ce ton, mais qui se nuance de mille reflets, dévoile pour ceux qui ne l'auraient pas compris — mais comprendront-ils mieux sous ce nouveau voile d'allégorie ? — ce que l'apparent réalisme de l'œuvre voilait d'humour véritable chez l'auteur.

Dans un hospice pour nobles déchus, la vieille comtesse Marieta, aveugle, malade, abandonnée, finit ses jours rageusement. Tout est pour elle souffrance et irritation ; sa voisine a mis sur la galerie des œillets rouges, fleur abhorrée parce qu'elle synthétise les trahisons et les cruautés du mari dont elle est séparée ;

tude, celui-ci cueille dans sa lecture une indication qu'il adapte aussitôt à son propre usage.

et chaque fois que la porte s'ouvre, le parfum,qu'un souffle d'air apporte, vient réveiller toutes ses fureurs. Le mari ayant réussi à s'introduire et à demeurer dans la chambre, écoute le récit que Marieta croit faire au docteur de l'établissement, et l'explication de la haine qu'elle nourrit contre les œillets rouges. Lorsqu'il révèle enfin sa présence elle meurt en hurlant d'épouvante et de rage. Obligé, malgré les larmes qu'il verse abondamment, de quitter la pièce avant d'avoir pu fouiller les meubles, il revient pourtant déposer pieusement entre les mains de la morte un œillet rouge cueilli sur la galerie !

Dans cet acte, l'auteur a voulu simplement, en utilisant sa « science de la Vie », montrer Checco Busolo comme « un cynique exquis » ; il lui offre maintenant dans sa prison le fameux œillet rouge :

Vous y retrouverez le dernier intense regard de la pauvre morte, regard plein d'années, d'événements, de plaisirs empoisonnés, de souffrances rageuses, de reproches congelés dans leur fureur par le souffle de la mort, comme des crêtes de vagues saisies par un hurlement soudain du Pôle ; vous y trouverez des paroles muettes utiles à méditer dans la solitude [1].

Cet humour dont il a enveloppé ses deux personnages se soutient d'un bout à l'autre de la pièce, entièrement écrite en dialecte, où la férocité apparaît d'abord, mais où le ciment est fait de tendresse.

*
* *

Il est assez curieux que les personnages doués d'humour soient peu nombreux dans les romans de Fogazzaro. En particulier, ceux dans lesquels on peut croire que Fogazzaro a représenté beaucoup de lui-même, en sont totalement dépourvus. Ni Silla, ni Daniele Cortis, ni Piero Maironi, tout entiers à leurs passions, pas très nuancés, ne possèdent ce don. Mais l'oncle Piero du *Petit monde d'autrefois*, avec une bienveillante

1. *El garofolo rosso*, dans *Scene*, p. 13.

bonhomie, et donna Fedele, dans *Leila*, avec plus de causticité, sont l'un et l'autre des humoristes.

L'oncle Piero a, en face des êtres, une mansuétude qui l'aide à tout comprendre. Il pense que la marquise a raison de s'opposer au mariage de son petit-fils avec Luisa ; mais, quand il a expliqué ses raisons, il reste à la disposition des jeunes gens pour les aider de tout son pouvoir [1]. S'il ne comprend pas certaines complications sentimentales, il accepte sans juger : à l'Isola Bella, où Luisa doit revoir son mari après une longue séparation, il choisit deux chambres ; l'une avec son alcôve rappelle la chambre d'Oria et précisément pour cette raison Luisa la laisse à son oncle qui s'incline sans comprendre : *Amen, fate vobis, m'inalcoverò io* [2], dit pacifiquement le vieillard en son langage pittoresque qui perd toute saveur à la traduction (Amen, faites ce qui vous plaira, c'est moi qui me mettrai dans l'alcôve).

Ce penchant à la compréhension et à la conciliation ne l'empêche pas de saisir les travers de son prochain et de s'en divertir sans les relever directement. Il faut relire le chapitre intitulé *Le grand pas*, celui du mariage secret de Franco et Luisa. On y voit à l'œuvre l'humour du romancier devenant celui de Piero Ribera, et qui est moins dans quelques répliques pouvant s'isoler que dans leur état d'esprit. Ils sont attentifs à tout mouvement extérieur et intérieur de Giacomo Puttini, sans que leur sympathie soit détruite par le ridicule du petit homme agité de sentiments contradictoires et dont les choses elles-mêmes semblent vouloir augmenter l'embarras.

Le peureux M. Puttini est perpétuellement inquiet et voudrait pouvoir naviguer entre patriotes et *austriacanti* ; il résout généralement les difficultés en s'esquivant. Il doit servir de témoin à Luisa, mais, le moment venu, il voudrait éviter cette complicité compromettante. L'oncle Piero, prévoyant ses hésitations est allé le chercher ; le pauvre homme, tiraillé de désirs contraires, résiste longtemps, et, enfin décidé, met sur sa tête un énorme chapeau haut de forme, « signe de respect et de réjouissance ».

1. *P. m. a.*, p. 61.
2. *Ibid.*, p. 507.

Difficilement il fait cesser le bavardage de sa servante-maîtresse, et, à peine dehors, il se plaint :

— Cette maudite servante sera ma mort !
— Et pourquoi ne la renvoyez-vous pas ? demanda l'ingénieur.
M. Giacomo avait mis un pied sur la première marche du sentier qui monte à côté de sa maison, quand cette question, en pénétrant comme un poignard dans sa conscience, l'arrêta net.
— Eh ! répondit-il en soupirant.
— Ah ! fit l'ingénieur.
— Que voulez-vous ? reprit l'autre après une brève pause, c'est comme cela [1].

Le pauvre M. Giacomo s'essouffle derrière Ribera impatient d'arriver à Castello ; rien ne pourrait décider le petit homme timoré à exprimer directement un désir, mais,

il s'arrêta soufflant comme un soufflet de forge.
— Pardonnez-moi, dit-il, si j'obéis un peu à la curiosité naturelle à l'homme. Pourrait-on savoir votre âge ?
L'ingénieur comprit et s'étant arrêté un instant, se retourna pour répondre à mi-voix, avec une ironique et triomphante mansuétude :
— Plus vieux que vous.
Et il reprit sans pitié son chemin.
— Je suis de 88, vous savez ! gémit Puttini.
— Et moi de 85 ! répliqua l'autre sans s'arrêter. En avant ! [2].

La maison n'était plus très loin mais on arrivait près de l'église, et il fallait traverser un passage voûté, « trou noir où l'imagination de M. Giacomo lui représentait une quantité d'iniques pierres glissantes, une quantité de marches traîtresses » ; et, protestant en lui-même contre « les accessoires de l'embarras principal dans lequel il s'était mis », il perd courage. L'ingénieur fait appel au sacristain.

Celui-ci apporta au secours de Puttini la longue perche avec le rat-de-cave allumé à l'extrémité, qui servait à allumer les cierges des autels. Il put ainsi, immobile à l'entrée du passage, avancer peu à

1. *P. m. a.*, p. 59.
2. *Ibid.*, p. 63.

peu son lumignon de toute la longueur de la perche, devant les pas de M. Giacomo qui, furieux de cette illumination religieuse, marchait en pestant contre les pierres, les ténèbres, le bout de chandelle sacré et celui qui le tenait, jusqu'au moment où, abandonné par le sacristain et saisi par l'ingénieur, il fut tiré, malgré sa muette résistance, comme un brochet à l'hameçon, sur le seuil de chez les Rigey [1].

Ses tribulations ne sont pas terminées, car l'oncle Piero se plaît à exploiter dans une situation le côté ou les côtés plaisants, sans dommage pour personne.

Au retour de la cérémonie, Mme Rigey voudrait rappeler les jeunes gens qui se sont éloignés.

— Piero, dit-elle, sonnez.

— Monsieur Giacomo, fit l'ingénieur sans se troubler, faut-il sonner ?

— Il me semble que c'est bien là l'idée de Mme Teresa, répondit le petit homme en naviguant de son mieux entre le frère et la sœur. Mais moi, je ne dis rien.

— Piero ! insista Mme Rigey.

— Mais en somme, reprit son frère, sans bouger, vous, que feriez-vous ? Sonneriez-vous ou ne sonneriez-vous pas ?

— Oh ! mon Dieu ! gémit Puttini, dispensez-moi.

— Je ne vous dispense pas du tout.

Les jeunes gens ne revenaient pas et la mère toujours plus inquiète recommençait :

— Mais sonnez donc, Piero !

M. Giacomo qui mourait d'envie de s'en aller et ne pouvait le faire sans saluer les jeunes mariés, encouragé par l'insistance de Mme Rigey, fit un effort, devint très rouge et lança son avis :
— Moi, je sonnerais.

— Cher M. Giacomo, dit l'ingénieur, je suis étonné, surpris et stupéfait. Qui sait pourquoi ? quand il était de bonne humeur et qu'un de ces mots lui arrivait sur les lèvres, il les enfilait tous les trois.
— Pourtant, conclut-il, sonnons. Et il sonna très discrètement [2].

Humour plein de bonne humeur, qui ne mord pas, où domine la bonhomie ; assez différent de celui de donna Fedele.

La Dame blanche des roses saisit avec une rare promptitude

1. *P. m. a.*, p. 64.
2. *Ibid.*, p. 81.

les travers et les ridicules des êtres comme le comique des situations. Son « petit démon comique » semble être toujours en éveil ; mais « sa douceur légèrement moqueuse » et « son habituel sourire ironique et doux » révèlent, mêlée au rire, la compréhension : celle d'un être isolé mais bon, que sa lucidité éloigne des êtres dans le même temps que sa bonté l'en rapproche.

C'est avec une sympathie vraie qu'elle rit des travers de « Carnesecca, le marchand de Bibles, décharné, vêtu de haillons, toujours solennel et ne s'exprimant que par citations bibliques. Elle parlait de lui avec un humour paisible et fin qui divertit Massimo et ne lui laissa pas deviner qu'elle était une visiteuse assidue et compatissante du malade »[1].

Il est vrai qu'avec certains êtres hypocrites et durs de cœur l'indulgence lui est difficile. Un jour, se dirigeant vers la cure de Velo, « elle avait dans le cerveau une collection bien ordonnée de paroles froides, claires et dures, à placer, s'il le fallait, dans un autre cerveau qui ne pourrait les oublier »[2]. Sa violente indignation empêche le petit démon comique de s'éveiller à la vue de son cocher ivre, mais dévoué, prêt à s'élancer sur don Emanuele qui s'en va à grands pas. « Madame », cria, tragique, le cocher mettant la main gauche sur sa poitrine et levant la droite qui tenait le fouet, « si vous le désirez, quand même c'est un prêtre, Jésus Marie, je lui tords le cou ». Elle ne sourit même pas[3]. » Mais à peine délivrée de sa colère, elle éprouve pour le prêtre une sorte de pitié, preuve de son aptitude à dominer son sentiment personnel, pour atteindre la sérénité.

Le plus souvent les situations comiques font naître en elle des images fantaisistes et innocentes plutôt qu'un jugement sarcastique. « Dans le salon du presbytère, Mme Fantuzzo et don Emanuele donnèrent à la visiteuse l'idée si vivante de deux poulets effrayés glissant à côté d'elle le long du mur, et elle se représenta si rouge un certain bouton que l'archiprêtre avait au-dessus de l'œil gauche et qui se colorait toujours

1. *Leila*, p. 62.
2. *Ibid.*, p. 156.
3. *Ibid.*, p. 172.

quand il était troublé, qu'un éclat de rire lui monta à la gorge. Elle eut à peine le temps en entrant dans le bureau, de reprendre un visage sérieux. Le bouton était écarlate mais l'accueil fut expansif [1]. » Donna Fedele s'amuse des expansions cordiales et cérémonieuses à la fois qui se déclanchent chez don Tita à la vue d'une personne d'un certain rang ; elle s'amuse aussi en acceptant le fauteuil de l'archiprêtre, à s'imaginer, dans sa robe violette, faisant figure d'évêque, et « à l'idée de mettre la main à la tabatière qui était là sur la table devant elle » [2].

Car elle s'amuse des autres mais aussi d'elle-même. La bonne de don Tita apporte le café comme d'habitude, et se retire décontenancée par un regard foudroyant de son maître.

Cette femme ahurie, ignorante de sa propre situation de *lupus in fabula*, le visage de don Tita obligé de nourrir de café et de brioches une odieuse créature dont il venait d'essuyer l'insolence, l'idée de la scène qui allait infailliblement suivre son départ entre servante et maître, mirent de si bonne humeur le petit démon comique niché dans le cerveau de donna Fedele, qu'au lieu de refuser le café ou au moins les brioches, comme elle en avait d'abord eu l'idée, elle prit de l'un et des autres, ne fût-ce que pour rire avec plus de saveur du sort amer de don Tita et pour sourire d'elle-même [3].

Si elle savait que les prêtres de Velo l'ont appelée, à cause de sa maigreur et de la protection qu'elle accorde au vendeur de Bibles, *madama Carnesecca*, elle rirait de bon cœur et se sentirait plus indulgente. Elle trouve savoureuse la réponse d'un bijoutier à qui un de ses domestiques avait porté une pièce de vingt francs douteuse : « Elle est comme ta patronne, tiens, elle est bonne mais elle sonne le fêlé [4]. »

A la veille de mourir, quand elle arrive exténuée à Porto Ceresio pour prendre le bateau qui la conduira à San Mamette où Leila a fait la folie d'aller rejoindre Alberti, elle ne peut pas faire seule les quelques pas qui la séparent de l'embarcadère ; donnant alors le bras au porteur chargé de ses bagages, elle

1. *Leila*, p. 157.
2. *Ibid.*, p. 158.
3. *Ibid.*, p. 162-163.
4. *Ibid.*, p. 207.

sourit intérieurement de cet équipage pittoresque, et, pensant à la brave cousine Eufemia si facilement affolée, elle murmure l'exclamation coutumière de la fidèle petite vieille : « *O mi pov'rom !* [1] »

C'est à donna Fedele que Fogazzaro a fait don de son propre humour, alliant l'esprit lucide, pénétrant, d'un observateur toujours en éveil, à une bonté profonde, lumineuse qui comprend tout.

1. *Leila*, p. 532.

CHAPITRE V

LA DESCRIPTION

Pour Fogazzaro tout est vivant, la nature d'abord, et non seulement les arbres sensibles au moindre souffle, les eaux vives, les vents qui parlent ou gémissent, mais les pierres elles-mêmes, les pierres immobiles et muettes. Un pas encore et les pierres d'une maison deviennent vivantes, puis la maison elle-même, puis les meubles et les objets qui peuplent cette maison. Les choses ne lui offrent pas tant leur réalité matérielle et brutale que leur vie mystérieuse. Aussi, comme pour les personnages, est-ce moins leur aspect physique qui nous est présenté que leur expression, changeante comme celle d'un être humain. On pourrait croire qu'en faisant vivre les choses, Fogazzaro dévoile leur mystère, mais au contraire il l'accentue, puisque le mystère tient à ce qui reste d'incommunicable en ce qui est doué de vie.

Le paysage, quelquefois, en l'absence de tout être humain, prend valeur de personnage.

A Castello, les maisons qui se serrent tout le long de la crête tortueuse de la montagne pour jouir du soleil et de la vue du lac dans la profondeur, toutes blanches et riantes de ce côté ouvert, toutes sombres vis-à-vis de cette autre file de maisons misérables qui s'attristent derrière elles, ressemblent à certains heureux de ce monde qui en face de la misère trop proche prennent un air hautain et hostile, se serrent l'un contre l'autre et s'efforcent de la tenir en arrière (*P. m. a.*, 64).

Ce n'est pas le plaisir de décrire qui a motivé ces lignes, mais le besoin d'exprimer la vie des choses qui, par leur présence, vont participer au drame humain.

Souvent l'auteur intervient, pour décrire, lorsqu'un personnage est là, inattentif au spectacle qu'il devrait voir. Giacomo Puttini, parfaitement insensible aux beautés naturelles, s'arrête, pour essayer d'exprimer sa pensée, juste au coude du sentier

qui tourne à gauche sur une crête en surplomb d'où l'on découvre soudainement une pente rapide de la montagne, le lac en bas, les villages de Casarico, et de San Mamette, accroupis sur la rive comme pour boire. Castello, plus haut, un peu plus loin, se dresse en face du pic nu et fier de Cressogno complètement découvert depuis les ravins de Loggio jusqu'au ciel (*P. m. a.*, 62).

L'auteur voit tout et ne laisse pas échapper des éléments de beauté qui existent en dehors de ceux qui ne les saisissent pas ; en outre, il met en évidence par ces quelques lignes de description, le manque total de sens esthétique chez le petit homme ridicule et touchant.

L'insensibilité devant un beau spectacle peut tenir non pas à la nature du personnage, mais à la concentration momentanée de toutes ses facultés en une seule préoccupation. Tout à l'émotion que lui cause la mort de Benedetto, Di Leyni parle avec Selva dans le vestibule pompéien de la villa Mayda,

sans donner un regard à la scène magnifique qui s'étend entre les deux groupes de palmiers, au fleuve de bégonias qui descend entre deux rives de musas sur la pente de l'Aventin, au ciel noir et orageux, coupé de raies blanches, là-bas, au-dessus des créneaux de la Porte San Paolo, au-dessus de la pyramide de Caius Cestius et du petit bois funèbre qui a germé du cœur de Shelley (*S.*, 421).

Lignes d'un paysage à la fois somptueux et tragique qui étend aux choses l'émotion des personnages, d'une façon d'autant plus poignante que ceux-ci ne le voient pas.

Le personnage qui est tout à sa passion ne peut s'attarder au spectacle de l'extérieur, même s'il en est pénétré à son insu :

Dans ce silence semblable à un silence d'église, les grandes montagnes et les bois et les herbes des prés paraissaient saisis d'un sentiment sacré devant les mondes inconnus qui s'avançaient de toutes parts dans le ciel, montrant déjà quelques lueurs tremblantes dans

la profondeur sereine... Massimo n'était sensible qu'à son propre état d'âme. Peut-être la poésie du soir rendait-elle sa fièvre plus aiguë mais il sentait seulement la fièvre et non la poésie (*L.*, 179).

La description dans ces cas-là est très sobre. Et s'il n'y a pas à relever une opposition ou une harmonie particulièrement frappantes, l'auteur lui-même l'abandonne. Le Poète explique : « Mon âme était prise à tel point par une seule pensée... que, si je ne l'avais revu plus tard, je ne me souviendrais plus de la tranquille pente verte du Jura de Franconie. » (*M. P.*, 112.) Dans une lettre à Elena, Fogazzaro, alors qu'il composait *Daniele Cortis*, exprimait la même idée : « Bien des descriptions de Velo que j'aurais voulu faire ne sont pas possibles. La passion est trop grande, elle entraîne mes personnages et moi, elle ne nous laisse pas le temps de regarder le paysage [1]. »

Mais c'est plus généralement le personnage qui, dans les romans de Fogazzaro, aperçoit, regarde ou contemple le paysage, avec ou sans adhésion suivant son état intérieur. Donna Fedele, sensible surtout au comique, n'était pas portée à s'attendrir devant la nature ; pourtant lorsqu'elle parcourt son pays à la veille d'une opération qui peut lui être fatale, elle est émue par la beauté du lieu. « Elle s'étonna elle-même de la tendresse qu'elle éprouvait pour le sentier solitaire, pour le silencieux spectacle de beauté et de grâce, pour la voix faible de l'eau tombante, pour les montagnes éternelles. » (*L.*, 458.) Description ? Oui, comme les quelques traits expressifs sont, pour Fogazzaro, le portrait d'un personnage.

La description ne cherche pas à être complète, elle n'est pas faite pour elle-même, elle suggère. Gilardoni s'étant rendu à Lodi pour parler à la marquise Maironi, il est introduit

dans une grande pièce sombre, carrelée, aux murs couverts de soie jaune, au plafond à moulures... Quelques antiques fauteuils blancs et dorés, recouverts d'étoffe rouge, formaient un demi-cercle devant la cheminée dans laquelle trois ou quatre bûches énormes brûlaient lentement derrière la grille de cuivre. L'air avait une odeur faite de vieille moisissure, de vieille pâtisserie, de vieilles pommes cuites, de

1. Lettre à E., Vicenza, 15 février 1884, dans G. S., p. 156.

vieilles étoffes, de vieux cuir, d'idées décrépites : une subtile essence de vieillesse qui racornissait l'âme ; (et un moment après entrait la marquise) qui semblait être précisément le flacon de cette essence de vieillesse (*P. m. a.*, 283-284).

La description du jardin d'Oria, transformé par Franco, est faite surtout comme expression du caractère et des goûts du jeune homme, et aussi de ceux de Luisa sensibles en certaines interventions (*P. m. a.*, 166).

L'élément descriptif est appelé parfois à créer l'unité dans laquelle se meut la multiplicité des personnages, elle unifie les événements divers qui remplissent un chapitre de *Petit monde d'autrefois*, et qui s'écoulent du coucher de soleil au cœur de la nuit. « L'ombre... projetait, violacé et sombre, le profil de la montagne sur le vert lumineux des eaux... » (161). Puis « l'ombre violacée envahissait le vert des eaux, et courait le long de la rive de village en village, éteignant l'une après l'autre les blanches maisons lumineuses... » (169). Plus tard, « le lac dormait désormais, couvert et entouré d'ombre. Seules, au levant, les grandes montagnes lointaines du Lario étaient auréolées d'or fauve et de violet » (181). Un moment après, les personnages, sur la terrasse, sont « dans le mobile clair obscur que produisaient ensemble les souffles de tramontane et la passiflore, la lune et son reflet dans le lac » (184). Puis le clair de lune s'étend sur le lac ondoyant (189-190) et quelques instants plus tard «la lune traînait ses splendeurs à travers le lac vers les eaux de l'ouest » (194). Et enfin « la lune descendait vers les monts de Carona rayant le lac d'une longue bande dorée » (198). La vie des choses est lente et harmonieuse, voici sept moments qui se succèdent, marquant chaque fois un changement minime, c'est un passage nuancé des ombres du soir, qui peu à peu s'étendent, à la lumière de la lune qui se déplace, entraînant son reflet sur le lac. Et sur ce fond harmonieux, dans cette unité nuancée, se précipitent et s'accumulent les gestes humains. Premier temps : rappel d'un passé, ce que Franco et Luisa ont fait du jardin d'Oria et de la maison. Deuxième temps : les personnages diversement groupés, l'oncle Piero et Ombretta qui lui fait répéter, sans se lasser jamais, ses chansonnettes ; Gilardoni et Luisa qui discutent longuement de l'immortalité de l'âme et

de l'au-delà, Franco et ses fleurs qu'il soigne ne voulant comprendre que la « philosophie des roses » ; puis, don Giuseppe Costabarbieri arrivant, le jeu de cartes commence. Troisième temps : Luisa, qui est allée porter un morceau de gâteau à un vieux du village, revient et raconte l'épisode burlesque d'une réconciliation conjugale qu'elle a provoquée. Quatrième temps : don Giuseppe se plaint d'un commérage du petit monde, pendant que Franco improvise au piano et fait passer dans son jeu tout son amour et aussi son angoisse de n'être pas aimé comme il le voudrait. Cinquième temps : les joueurs de tarots se faisant attendre, Franco propose une promenade en barque au clair de lune ; brève altercation entre Luisa et Franco qui a eu la maladresse de dire de sa fille : « Pauvre donna Maria Maironi sans argent ! » ; puis Luisa chante ; des amis arrivent ; on commence une partie de tarots ; la signora Peppina prévient Luisa que la police les surveille. Sixième temps : le jeu est terminé, les joueurs s'en vont, sauf les amis venus pour apporter des nouvelles politiques ; conversation émouvante où s'expriment à voix basse les espoirs des patriotes. Septième temps : tous se retirent ; Franco et Luisa, dans leur commun désir d'action patriotique, se sentent pleinement unis.

Il y a tout dans ce chapitre central. La pensée de la grand'-mère Maironi, cachée mais toujours présente, surgit à tout instant. Les événements politiques prennent toute leur importance. Les caractères de Franco et de Luisa se manifestent complètement, ainsi que leur amour et leurs dissentiments. Le petit monde cancanier et sot s'agite. Mais cette abondance n'est pas gênante, grâce aux traits descriptifs qui établissent la perspective et permettent de saisir l'unité de cette multiplicité [1].

La description n'est jamais fin à elle-même. Elle sert à faire connaître un nouveau personnage, d'apparence immobile, mais qui vit comme les êtres humains et dont les traits n'ont de valeur que parce qu'ils en révèlent l'âme. L'immobilité des choses n'est qu'apparente ; par suite d'une sorte d'accord, chacune a une place fixée, très visible à la lumière du jour, dans l'agencement de tous les détails ; mais à certains moments privilégiés

1. *P. m. a.*, p. 161-203. Cf. *D. C.*, ch. XXI.

et pour certains esprits subtils, cet ordre faux disparaît et la vraie vie se manifeste. Le soir par exemple. « C'était l'heure qui trouble le cœur [1] ; quand, la lumière disparaissant, les choses et les âmes se sentent comme libérées d'une surveillance fastidieuse... Les ombres prennent corps, les corps s'estompent en ombres. » (*M.*, 56.) « La nuit était maternelle pour les choses ; leurs douces petites âmes s'épanchaient librement » (*L.*, 202). Du premier au dernier roman le sentiment est le même, bien que l'expression en soit parfois différente.

Dans l'ombre, l'abondance des détails disparaît et l'unité d'un édifice, par exemple, apparaît plus facilement, cette unité qui rend sensible son âme. Aux yeux de don Clemente,

dans la lumière des étoiles, le monastère paraissait plus vivant que dans le soleil, il se dressait en une mystique communion religieuse avec les astres. Il était vivant, imprégné d'effluves spirituels divers, confondus en une personne unique, comme les diverses pierres taillées et sculptées pour composer l'unité de son corps, comme divers sentiments et pensées en une conscience humaine (*S.*, 110).

Pendant la nuit seulement, le château de Malombra est un personnage, et son unité resserre les destinées humaines et les synthétise.

Quel nouvel esprit d'inquiétude s'était infiltré dans les pierres de la maison ? ... La vieille maison sévère dormait inquiète, plus d'un volet fermé apparaissait rayé de lumière, de plus d'une porte s'échappaient des murmures qui se rencontraient dans les couloirs vides, par l'escalier désert, comme lorsque chacun de nous se dispose, dans le silence et la solitude, au repos nocturne, que nos secrets sortent de leurs cellules cachées, se répandent en murmurant dans toute l'âme (*M.*, 363).

Les murmures se taisaient dans les couloirs, les persiennes rayées de lumière s'obscurcissaient brusquement, l'une après l'autre, mais la vieille maison ne dormait pas encore tranquille. Dans l'aile du couchant, les fenêtres de la chambre d'angle donnant sur le lac étaient ouvertes et encore brillantes comme les yeux jaunâtres d'un hibou monstrueux (*M.*, 366).

1. Evident rappel de la poésie dantesque. (*Purg. VIII*, 1-3).

La nuit qui précède la mort du comte,

le château n'avait jamais semblé aussi sombre ... malgré les lumières qui y veillèrent jusqu'à l'aube (*M.*, 511).

Et puis,

toutes les grilles, toutes les portes s'étaient ouvertes devant cet hôte, avec l'obéissance atterrée et muette de serviteurs surpris par le retour imprévu du maître. Celui-ci était monté jusqu'à la chambre du comte pendant que chaque pierre de la maison avait susurré à sa voisine le nom funèbre de cet hôte : MORT (*M.*, 560).

La seule description très complète et visuelle que Fogazzaro ait tentée, est celle de ce château. Le comte d'Ormengo, le lendemain de l'arrivée de Silla, lui fait visiter sa maison. « Le comte était un cicerone très diligent, il faisait remarquer à Silla le moindre objet qui lui semblait digne d'intérêt. » (*M.*, 48.) L'accumulation des détails n'arrive pas à donner une idée d'ensemble, d'autant plus que l'auteur se substitue de temps à autre au maître des lieux pour donner des indications sur les changements de saisons. Silla est perdu dans le dédale de cette multiplicité, il passe d'une pièce à l'autre, d'un jardin à une loggia, sans arriver à voir un ensemble que le lecteur ne voit pas davantage.

Cette impossibilité est d'autant plus frappante que Silla, en arrivant, le soir précédent, a déjà pris contact avec le château enténébré, d'une façon directe et personnelle, et maintenant ne le reconnaît plus. Dans la lumière, le jeune homme se meut parmi un morcellement qui le déborde, tandis que la nuit, les choses viennent à lui et créent leur unité en lui. Lorsqu'il arrive dans l'obscurité, apercevant tout juste quelques détails éclairés par la lueur vacillante d'une lanterne balancée par un domestique, il entend la voix des choses, il communique avec l'âme du lieu. D'abord il perçoit un bruit d'eau qui tombe, alors que plus loin « un jet d'eau murmurait tranquillement son doux récit ». Le lendemain, il voit « le jet cristallin qui retombe... comme une fleur animée de cette végétation tropicale », et qui perd sa signification pour Silla dont les yeux seuls

sont attentifs. Ce jet, pourtant, et cette vasque resteront pour lui la voix du château lorsque, fuyant dans la nuit, « il écoutait le tendre gémissement du jet d'eau, en bas, dans la cour, et la voix grave de l'abondante source, en haut de l'escalier. C'est lui que les deux voix appelaient, celle-là de plus en plus faible, celle-ci de plus en plus forte ». La même voix l'accueillera, à son retour, à la mort du comte dans le silence de midi, cette fois.

Fogazzaro a-t-il cru à cette description détaillée du château ? A-t-il voulu s'exercer à une de ces descriptions minutieuses et complètes, dont il connaissait des exemples ? C'est peu probable. Il sait mieux que personne que Silla en arrivant la nuit, tendu vers le mystère que représente pour lui cette maison, a une image du château vivante et exacte, bien plus que celle qu'il cherchera à reconstituer le lendemain en voyant au jour tous les détails, les uns après les autres. Il faut dire aussi que, la veille, Silla est tout entier occupé par la découverte de ce château inconnu, le lendemain son esprit est partagé par plusieurs mystères non éclaircis — comment le comte le connaît-il ? Comment les meubles de sa mère se trouvent-ils dans la chambre qu'il a occupée cette nuit ? Que signifie l'absence de cette nièce dont on sent partout la présence invisible ? — et les particularités du château restent hors de ses préoccupations, le frappent de l'extérieur et successivement.

Fogazzaro prend possession du monde extérieur un peu par la vue, davantage par l'ouïe, et surtout par une intuition mystérieuse qui le conduit jusqu'au cœur des choses. Il connaît un être humain moins par les traits du visage que par le son de sa voix, il le connaît surtout par une communion d'âme à âme. Voilà pourquoi l'obscurité qui efface la multiplicité des détails visuels est préférée par notre auteur, et non par suite d'un goût romantique pour les ténèbres ou les clairs de lune. Voilà pourquoi aussi, trouvant d'abord la musique des voix plus révélatrice que les paroles prononcées, il préfère encore le silence comme moyen de communication direct et intime. Il semble qu'il y ait là une conception analogue à celle qu'exprime Dante par le silence du ciel de Saturne.

Fogazzaro tient à marquer l'aspect différent d'un paysage

non familier suivant l'état d'esprit de celui qui regarde. Cortis, plein de dégoût, a laissé celle qui se dit l'amie de sa mère.

Après s'être un peu calmé, il regardait les humbles petites lumières de Lugano, l'austère passion muette des montagnes qui se détachaient noires sur le ciel, et plus bas le mystère du lac dont on ne voyait ni le commencement ni la fin. Il se souvenait d'un Lugano en plein midi, inondé de soleil, entre les collines et l'eau scintillante, ce n'était pas celui-ci. Nouvelle lui semblait aussi l'aiguille dolomitique, là-bas, au levant, cette menace dressée dans le ciel ; l'autre fois, il ne l'avait pas vue (*D. C.*, 117).

La nuit passée, il se trouve réconforté par la pensée d'Elena, et l'aspect des choses a changé encore.

Le ciel était pur, sur le lac et sur les montagnes voisines jouaient les lumières obliques et les ombres longues du matin, et là-bas, à l'orient, l'aiguille dolomitique, enveloppée de vapeurs azurées, ne semblait plus menaçante (*D. C.*, p. 118).

Le changement tient au personnage, mais il tient aussi au paysage, et plus particulièrement à la lumière qui l'enveloppe et lui donne son caractère spirituel. Cortis est frappé non par les montagnes passionnées et le lac mystérieux, mais bien par « l'austère passion muette des montagnes » et « le mystère du lac ».

La description est parfois si intimement liée au personnage qu'elle participe à la fois au mouvement créé par le déplacement tout extérieur du voyageur que la voiture entraîne, et à son attitude intérieure que les choses environnantes expriment symboliquement. Une des réussites de Fogazzaro en ce sens est la description du pays que traverse Silla, lorsque, rappelé par Marina di Malombra, il sent son destin qui l'emporte et n'essaie plus de résister. De la gare au château, la voiture court rapide. Il y a deux moments. D'abord, l'étonnement que Silla éprouve à se voir là encore une fois, lui qui croyait ne jamais revenir, se communique à tout ce qui l'entoure, et les arbres, les montagnes, passent en le regardant, étonnés, tout se meut autour de lui, tout est attentif à son destin.

Les arbres passaient, les haies fleuries passaient. Des chaumières, tapies dans les champs, se levaient au milieu des mûriers, regardaient

et puis tout doucement s'accroupissaient de nouveau. Les montagnes lointaines tournaient en changeant d'aspect, autour de la route en lacets. Les cimes connues, dressées au-dessus du lac caché, se présentaient à Silla tantôt à droite, tantôt à gauche, grandissaient devant lui comme les inquiétudes fébriles dans ses veines.

Lui, semble immobile au milieu de tout ce déplacement. Deuxième moment : il se sent emporté par le flot des choses, image de son destin auquel il se livre sans retenue.

Ce n'était pas une route cette bande blanche, nette devant lui, voilée de poussière derrière son dos : c'était un courant furieux qui ne remonte pas, un courant à suivre désormais dans le plaisir et dans la douleur jusqu'à n'importe quel abîme d'autant plus ardemment désiré que plus profond. Il traverserait peut-être quelques heures splendides comme ce pays magique ; ce vert poème ariostéen de folles collines qui, des montagnes, sautaient dans la plaine, en désordre, portant dans leurs bras et sur leurs flancs des villas, des tours, des jardins, enguirlandées de vignobles, incurvées autour de petits lacs pleins de ciel (*M.*, 467-468).

Les deux moments sont commandés par le mouvement de la pensée de Silla, et aussi par les mouvements de terrain, éléments si étroitement imbriqués qu'à les vouloir dissocier on risquerait de les réduire en poussière. L'auteur n'a pas commis la maladresse de signaler montées et descentes ; aussi bien le lecteur les connaît-il déjà, ayant suivi Silla lors de son premier voyage, sur la même route, avec le même voiturier.

Facilement, on le voit, la nature et les choses prennent pour Fogazzaro valeur de symbole. Décrivant la chambre que Steinegge occupe à côté de celle de sa fille, à Milan, chambre où ne brille pas la splendeur de la richesse, il termine ainsi : « Au milieu de la pièce, la table de bois blanc criait pour avoir son tapis bleu et noir, son manteau de richesse et de noblesse, qui cacherait ses quatre pieds. » Steinegge demande à Silla de l'aider à mettre le tapis sur la table parce que sa fille y tient. « Ils prirent le tapis bleu et noir et l'étendirent sur la table qui ne cria plus. La petite chambre prit un air tranquille, content, qui se refléta sur le visage de notre vieil ami » (*M.*, 382-383). L'impression visuelle d'un désaccord entre la table claire et le reste du mobilier, se double de l'opposition entre la qualité de

l'objet ainsi aperçu dans sa nudité et celle des autres meubles où une main attentive a placé des fleurs, des livres, un buste de Schiller, opposition symbolique des natures opposées du père et de la fille, réduite aussitôt par l'affection du père qui veut faire ce qui plaît à sa fille. La table crie parce qu'il y a entente entre les choses et Edith qui sait les disposer avec goût ; la table réclame le vêtement sous lequel elle correspond au désir d'Edith, Steinegge, par suite de sa tendresse pour sa fille, comprend le langage de la table, et lorsqu'elle est recouverte du tapis, c'est toute la chambre qui prend un air calme et content, de même que le visage de Steinegge. L'esprit d'Edith règne dans la pièce.

Sans doute serait-il difficile d'appeler description les lignes consacrées à cette partie haute de la Valsolda où se trouve Lelia. Elle a demandé à Massimo de la conduire à l'endroit où il a commencé à penser à elle.

Ils marchèrent en silence sans même se regarder jusqu'aux vastes pâturages de San Rocco, jusqu'au premier fracas du fleuve dans le ravin. « C'est ici », dit Massimo. Lelia ferma les yeux parce que le paysage trop différent l'empêchait de trouver dans la voix profonde le souvenir du Posina. Maintenant elle ne voyait pas le paysage, mais elle sentait l'altitude et le désert dans l'air parfumé des pâturages maigres, pierreux, animé par les sons épars des clochettes. Elle ne pensa pas à la Montanina, mais à la pente sauvage des rhododendrons où elle avait cédé (*L.*, 559).

Description par suppression des traits descriptifs, étrange entreprise, aboutissement d'une recherche qui, dans le signe extérieur, veut voir le symbole du spirituel et cherche à restituer ce spirituel. Sans doute est-il possible, à la lecture, d'apercevoir les intentions de Fogazzaro, mais où la réussite est particulièrement sensible, c'est sur les lieux qu'il a ainsi « décrits ». Le lecteur a le souvenir de lieux inoubliables parce que pleins d'âme, mais dont il doit imaginer le détail des traits, de l'aspect extérieur. Il arrive que sa reconstitution soit, par l'extérieur, différente de la réalité, et pourtant ces différences n'empêchent pas qu'à peine en présence de ces paysages, il les *reconnaisse* aussitôt par l'intérieur, par ce qu'ils expriment. N'est-ce pas exactement ce que désirait Fogazzaro ?

CHAPITRE VI

REPRÉSENTATION DE LA MORT

A l'heure la plus douloureuse de sa vie, lorsque après deux semaines de maladie, s'éteignait, à l'âge de vingt ans, le 16 mai 1895, son fils Mariano, et comme on venait lui dire : « Il est mort », Fogazzaro répondit : « Non, il n'est pas mort, il nous a précédés », puis il se mit à prier. Les lettres qui suivent cette mort sont pleines du souvenir de ce fils bien-aimé, plus que de son souvenir elles sont pleines de sa *présence.* « Mon âme vit avec *lui*, c'est-à-dire dans la douleur, mais aussi dans la douceur et dans l'espérance. Ne m'arrive-t-il pas d'être *presque* gai, tout en sentant profondément sa présence à *lui* dans mon cœur. » Et encore : « Ma pensée est toujours avec *lui* [1]... »

Si maintenant nous disons que pour Fogazzaro, la mort est l'entrée dans la Vie, et que toutes les représentations de la mort dans ses romans — avant ou après sa grande douleur — sont une illustration de cette certitude, on comprendra qu'il ne s'agit pas pour lui d'une formule théorique ou d'une phrase de littérature pieuse, mais bien d'une certitude foncière.

Aussi a-t-il voulu donner à ses personnages des morts douces, calmes, sans aucun appareil macabre, sans rien qui inspire répugnance ou terreur. Son attitude chrétienne devant la mort, ses méditations sur l'au-delà, ses désirs d'une autre vie dans laquelle il jetait pêle-mêle, croyant les spiritualiser, ses aspirations au bonheur, le maintenaient, après l'y avoir préparé, dans un état d'esprit où la mort apparaissait comme une délivrance, comme la réalisation d'une promesse. Comment aurait-il pu représenter ce passage sous de sombres couleurs ?

1. Lettres à Elena, 24 juin, 10 septembre 1895, G. S., p. 260-262.

Dans certains cas une sorte de pudeur lui fait placer ce moment suprême dans la solitude, loin de tout regard humain, même le plus affectueux, le plus passionné, qui serait peut-être aussi le plus désespéré. On a laissé un être vivant et on le retrouve mort ou bien on lui parle sans s'apercevoir qu'il a cessé de vivre. Ainsi Violet meurt dans le train, appuyée contre son mari qui cherche, en baisant ses cheveux, à calmer sa violente émotion et ne la voit pas mourir. Ainsi était morte Miranda, en présence de celui qui revenait trop tard, mais dans une obscurité qui l'enveloppait de solitude et qui empêchait Enrico de s'apercevoir qu'elle mourait. Ainsi l'oncle Piero, assis sous un arbre à l'Isola Bella, cesse de vivre pendant que Luisa poursuit sa visite dans les jardins, et elle le retrouve immobile, la tête penchée sur sa poitrine. M. Marcello aussi meurt seul, dans sa chambre, un soir, après avoir soigné ses fleurs ; cette fois le romancier s'est introduit auprès du vieillard mourant ; le vieillard, pris de vertiges, s'appuie contre le bois du lit, il sent ses bras qui se glacent, il pense à la mort, n'a pas la force de remuer les lèvres pour dire *in manus tuas Domine*, tout est fini.

Ces morts brusques et solitaires sont préparées, et Fogazzaro n'arrive pas artificiellement à nous les imposer ; il semble même que le lecteur, plus indifférent que les proches du personnage menacé, prévoit plus clairement qu'aucun d'eux l'arrivée du moment fatal. Violet a une maladie de cœur, elle est épuisée par les émotions qui depuis plusieurs mois la bouleversent et l'ont mise désormais à la merci d'une émotion plus forte. L'oncle Piero est touché, lui aussi, depuis la mort d'Ombretta et, quelques jours auparavant, sa domestique, la fidèle Cia, l'avait trouvé les yeux révulsés, la tête penchée sur la poitrine ; revenu à lui, il avait prétendu s'être assoupi, et au cours du voyage à l'Isola Bella on suit les progrès de sa fatigue. C'est le même cas pour M. Marcello, avec le souci chez le romancier d'accentuer dans cette mort solitaire, le détachement auquel était arrivé cet homme tout de bonté et de dévouement, que ses raisons de vivre avaient quitté avec la mort de son fils et celle de sa femme.

L'oncle Piero et M. Marcello sont deux vieillards qui ont bien

rempli leur vie et déjà accepté leur départ, il y a entre leur mort et leur état d'âme une harmonie qui donne une impression à la fois de sérénité et de plénitude. Mais Violet ? Elle allait commencer, après des années si douloureusement tourmentées, une vie heureuse. N'y a-t-il pas, dans cette mort brusque, une sorte d'arrêt cruel ? Et pourtant c'est bien parce que le poète ne l'a pas vue mourir que Violet ne cessera jamais d'être présente. La douce présence protectrice de Violet invisible sera la continuation naturelle de la douce présence de Violet vivante. Car si la mort est pour Fogazzaro la consolante entrée dans une vie meilleure, elle est aussi la condition d'une communication plus intime entre l'âme du mort et celle du vivant, elle ne brise pas les relations humaines, elle rend plus faciles les communications spirituelles.

La mère de Luisa est morte en présence de ses enfants, mais le lecteur n'est pas admis à cette mort ; il sait seulement que la signora Teresa est morte dans le fauteuil qu'elle n'a plus quitté depuis le mariage de sa fille, et qu'on l'a ensuite étendue sur le divan arrangé en lit funèbre. Elle a cette beauté que parfois donne la mort : « Son doux visage était là, couleur de cire, dans la lumière de quatre cierges, avec un sourire qui transparaissait à travers les paupières closes, la bouche entr'ouverte. » Le lecteur avait vu la malade accepter d'avance sa mort. « Il me semble que j'ai mis ma maison en ordre, que j'ai éteint le feu, que j'ai dit quelques prières et que je m'en vais dormir toute contente », disait-elle quelques jours auparavant à Franco, en lui confiant sa fille, et elle ajoutait : « Ah ! comme je regrette de ne pas voir vos enfants ! cela oui ! il faudra les embrasser pour leur pauvre grand-mère tous les jours. » Et en effet, la *nonna* Teresa ne cessera d'être invisiblement présente jusqu'au dernier chapitre du roman [1].

La solitude de la mort prend parfois un autre aspect, quand il s'agit d'une mort tragique sans témoin. Maria Maironi, l'exquise et unique enfant des romans fogazzariens, meurt noyée dans la darse où elle a voulu faire flotter une petite barque ; c'est un jour d'orage, le hasard a voulu qu'elle échappât à toute

1. *P. m. a.*, p. 131 ; 85.

surveillance, et que la porte généralement fermée de la darse fût ouverte. Au gros de l'orage, Toni Gall, allant vérifier si la barque de l'ingénieur est assez solidement attachée, voit flotter le petit corps de Marie au fil de l'eau. Lorsque la mère, rappelée en hâte, entre chez elle, « la pauvre douce Ombretta était nue sur le lit, les yeux entr'ouverts, la bouche également entr'ouverte. Le visage était légèrement rosé, les lèvres noirâtres, le corps d'une lividité cadavérique ». Un peu plus tard, l'oncle Piero entra et se penchant pour baiser « ce petit visage déjà déformé par la mort », il vit « le petit cadavre qui avec ces yeux entr'ouverts et ces pupilles dilatées inspirait une immense pitié et avait été Maria, la gracieuse Ombretta, la douceur du vieillard, le rire et l'amour de la maison [1] ».

Avec ce cadavre d'enfant noyée,. Fogazzaro est arrivé à donner une impression de sérénité et de beauté. Il a réussi parce que l'image du petit cadavre n'arrive pas à se superposer à l'image d'Ombretta vivante. Ne l'ayant pas vue mourir, on garde intact le souvenir de l'enfant vivante qui a animé toute la maison et réjoui tous les cœurs. La douleur de la mère apparaît d'autant plus atroce et bouleversante que du petit corps inerte se dégage une sérénité spirituelle. Sérénité spirituelle préparée par l'auteur. Lorsque Esther, ne sachant plus comment distraire Maria, lui avait conseillé, à un coup de tonnerre plus violent que les autres, d'aller prier, la petite fille s'était rendue dans sa chambre, toute sérieuse, « comme si à ce moment le salut de la Valsolda dépendait d'elle » ; elle récita les quelques prières qu'elle savait, puis prenant l'attitude qu'elle a vu prendre par des personnes pieuses, dans les églises, elle remua les lèvres en une prière sans paroles.

Si quelqu'un l'avait vue alors, connaissant le secret de l'heure imminente, il aurait pensé que l'ange gardien de la fillette était à côté d'elle et lui suggérait de prier pour autre chose que les vignes et les oliviers de la Valsolda, pour quelque chose de plus près d'elle

1. *P. m. a.*, p. 395, 403. Fogazzaro s'est inspiré d'un épisode douloureux de la vie de ses parents, qui avaient perdu une enfant toute jeune. Au cimetière de Vicence, sur la tombe des Barrera, on lit ceci : Puis la tombe s'est ouverte pour accueillir un ange, enfant de Mariano Fogazzaro et Teresa Barrera, mort à 4 ans et 5 mois, le 7 mai 1844.

qu'il ne disait pas, qu'elle ne savait pas et ne pouvait exprimer par des mots ; il aurait pensé que dans les murmures inarticulés de sa prière il y avait un sens caché, tendre et tragique, le docile abandon d'une âme douce aux conseils de son ange, au vouloir mystérieux de Dieu [1].

L'atmosphère religieuse qui enveloppe la mort contribue puissamment, non pas à lui enlever son caractère tragique parce que la douleur des vivants est immense, mais à la revêtir de sérénité. Voici pourquoi Franco, déchiré, doublement déchiré par la mort de sa fille et par la douleur tragique de sa femme, ne sent pourtant pas auprès du corps d'Ombretta cet attachement physique qui rive Luisa près du cadavre.

Il posa ses lèvres sur les lèvres glacées qui apparaissaient entre des feuilles de caroubier et des fleurs de géranium. Il les y posa légèrement comme pour un tendre adieu, non désespéré, à la dépouille tombée et vide de son enfant bien-aimée, partie pour une autre demeure [2].

De la même façon se sont trouvées comme spiritualisées les morts précédemment rappelées. M. Marcello assiste avant de mourir à une messe de don Aurelio ; Alberti, au fond de l'église vide, espérait être aperçu de lui, mais non, « ses yeux ne semblaient pas voir les choses de la terre. Le jeune homme le trouva amaigri, et vieilli depuis leur dernière rencontre. Il était amaigri, vieilli et avait le visage plus éclairé de lumière spirituelle » [3]. L'oncle Piero, quelques instants avant sa mort, au début de sa promenade, était entré dans une église pour voir les peintures.

On y disait la messe, le célébrant se retournait pour dire *Benedicat vos omnipotens Deus*. L'oncle fit un grand signe de croix, écouta le dernier évangile, renonça à voir les peintures parce qu'il n'y avait pas assez de lumière, et sortit de l'église en disant avec son habituelle jovialité : « Me voici heureux, et content *di esser andato a farmi benedire* [4]. »

1. *P. m. a.*, p. 388.
2. *Ibid.*, p. 419.
3. *Leila*, p. 69.
4. *P. m. a.*, p. 521.

Toutes ces morts brusques ont un caractère commun : une sorte de pressentiment [1] fait que la brutalité, la rapidité de la mort ne semblent pourtant pas prendre au dépourvu celui qui est frappé.

* * *

Dans ses trois derniers romans, Fogazzaro se décide à faire assister à la mort de ses personnages le lecteur en même temps que les parents, quelques amis, ou toute une foule. Cette hésitation à représenter le moment même de la mort laisse deviner d'autres raisons que celles qui viennent d'être indiquées : pudeur qui soustrait cette minute suprême aux regards humains, besoin de conserver intacte l'image de l'être vivant dont la présence invisible n'est pas gênée par l'arrachement de l'agonie. Peut-être Fogazzaro ne se sentait-il pas assez sûr de son art pour représenter cette minute de la mort en lui conservant le caractère qu'il lui prêtait. Sans doute aussi y a-t-il chez lui un approfondissement de la valeur spirituelle de la mort, du point de vue chrétien, de sa valeur comme sacrifice accepté, comme sacrifice offert dont les morts d'Elisa Maironi, de Benedetto et de donna Fedele sont précisément une illustration.

On sait qu'Elisa meurt dans un hospice d'aliénés, après avoir recouvré la raison ; elle a offert ses souffrances, sa mort, pour la conversion de son mari ; on sait quel bouleversement s'est produit dans l'âme de Piero Maironi ; mais toute agitation a disparu et, aux dernières minutes, rien ne trouble l'auguste sérénité du moment, accentuée par une parfaite harmonie entre les âmes. La malade qui ne pouvait plus parler, a souri quand don Giuseppe lui a dit, en quelques mots, la transformation de Piero. Ses yeux ont parlé, exprimant la joie, la tendresse et une sorte d'humble respect. « Et, à don Giuseppe qui le regardait, le visage de Piero parut transfiguré, non par la douleur, mais par une énergie spirituelle surhumaine, lumineuse et muette. » Cette vie qui se ferme sur la terre pour s'ouvrir

1. Cf. Fanny Manis, *La rappresentazione della morte nell'arte del Fogazzaro*, *Convivium*, juillet-août 1932.

dans l'au-delà, est harmonisée à l'image d'un mystère analogue dans la nature.

Par les fenêtres grandes ouvertes on voit s'éteindre au nord, une à une, les cimes embrasées des montagnes et monter l'ombre. Les cloches de la petite église proche, de la ville lointaine, sonnent l'angélus du soir, puis se taisent. Des étoiles, une multitude d'étoiles s'allument à l'Orient.

La moribonde ne voit et n'entend plus rien, tous prient à genoux.

Il se fait un silence sépulcral, on entend le bruit d'un pas dehors, un chant lointain dans la campagne. Le médecin se penche sur le visage plus blanc que l'oreiller sur lequel il repose, éclairé par un sourire de la bouche entr'ouverte et immobile ; il regarde don Giuseppe sans parler. Don Giuseppe se penche lui aussi, joint les mains, se relève, dit à mi-voix et avec dévotion, comme à l'autel : « Ce n'est pas la mort, c'est la lumière de la vie éternelle [1]. »

Scène toute de douceur dans sa solennité. Fogazzaro a dit qu'il avait écrit ces pages dans l'émotion la plus intense, et, remarquant que le spectacle de la mort est ce qui peut le mieux faire saisir à l'homme la réalité du mystère qui le domine, il ajoutait :

Il est naturel que toute représentation artistique d'une mort chrétienne, pour peu qu'elle ne soit pas mal faite, fasse sentir (au lecteur) non seulement la réalité, mais la douceur du Mystère, au point de lui faire oublier les douceurs qui sont en deçà du Mystère, et de diriger fortement son affection précisément vers l'*au-delà*, le conduisant, comme par imitation, à un état d'esprit semblable à celui du mourant [2].

C'est l'explication de la sérénité dont il a entouré ces morts.

La mort de Benedetto est d'un caractère très différent. Malade, épuisé depuis longtemps, le Saint a une longue agonie coupée d'élans vers Dieu qui lui arrachent des cris d'amour, et à tra-

1. *P. m. m.*, p. 398-400.
2. Cf. G. S., p. 339.

vers laquelle il achève de se dépouiller de lui-même. Il demande à être transporté au fond du jardin, dans la petite chambre nue qu'il occupait précédemment comme jardinier, et où il pourrait parler à ses disciples et à la foule qui est venue pour lui. C'est alors un long défilé ; à tous et à chacun, le mourant prodigue ses conseils et ses encouragements, il n'en oublie aucun, il cherche à se faire tout à tous, malgré son épuisement et sa respiration haletante. « *Hora ruit* », dit-il simplement à don Clemente qui lui suggère de se reposer un instant. Mais il a encore un souci. Il a fait appeler Jeanne, il voudrait avant de mourir savoir qu'elle a accepté Dieu, et lorsque celle-ci après une suite d'hésitations et de complications, se trouve, seule, agenouillée près de son lit et baise le crucifix qu'il lui tend, « il ferme les yeux, son visage s'irradie d'un sourire, se penche un peu sur son épaule gauche, il ne bouge plus » [1].

La perfection artistique de la mort d'Elisa n'est pas atteinte ici. L'épisode manque d'unité, moins à cause de la multitude des personnages que par suite d'une dispersion d'intérêt produite en particulier par la présence de Jeanne et de son propre drame que le romancier n'a pas su abandonner.

Quant à donna Fedele, sa mort, qui clôt le roman *Leila*, et par conséquent toute l'œuvre de Fogazzaro, est la plus émouvante de toutes. Donna Fedele avait cédé aux instances de Lelia et accepté de subir une opération. Elle allait partir quand elle apprend la fugue de sa protégée. Celle-ci, finalement vaincue par l'amour d'Alberti, a senti son orgueil céder et, prise d'un désir de s'humilier et de s'anéantir dans la mesure où son orgueil l'avait dressée contre Massimo et contre elle-même, elle est partie le rejoindre dans le petit village de la Valsolda où il exerce la profession de médecin communal. Devant ce coup de tête, donna Fedele pense à rejoindre la fugitive ; c'est son opération remise, peut-être rendue impossible ou inutile... Mais elle pense que de ce sacrifice peut naître un grand bien : ce mariage des jeunes gens que M. Marcello avait désiré et préparé, plus encore, le retour à la foi de Massimo et, par lui, de Lelia. Aussi devant l'émotion de ses jeunes amis elle n'hésite pas à

1. *Santo.*, p. 425-453.

leur dire : « Il dépend de vous que j'aie fait la plus belle action de toute ma vie. » Dans le petit hôtel de San Mamette, donna Fedele se rend compte bien vite qu'elle n'en partira pas vivante et, en effet, elle s'affaiblit rapidement. Don Aurelio lui fait part de la confidence de Massimo : le jeune homme, auprès du corps de son maître Benedetto que l'on vient de ramener à Oria, a senti sa foi renaître. Donna Fedele est transfigurée par la joie. Mais bientôt elle ne peut plus parler, elle exprime encore par le regard et par le mouvement de ses mains un dernier désir : elle veut que des roses soient répandues sur son lit après sa mort. « Finalement, les grands yeux bruns rebelles qui avaient donné en cinquante-deux ans tant de lumière spirituelle, tant de douceur et de bons sourires, se fermèrent. » Don Aurelio se penchant sur elle crut lire sur ses lèvres qui s'agitaient : je suis heureuse. Et après quelques minutes de silence, alors que tous s'étaient agenouillés, il ajouta : « Oui, elle est heureuse. Réjouissons-nous et adorons [1]. »

Ainsi, l'œuvre du romancier se termine, quelques mois avant sa propre mort sur cette image de sérénité : « Aucun visage jeune et vivant n'aurait pu vaincre en beauté ce visage d'ivoire, souriant sous l'arc des denses cheveux de neige. »



Quelques autres représentations de mort témoignent d'un souci de réalisme qui voulait peut-être compenser ce que les précédentes avaient d'unilatéralement idéal. Ce désir de réalisme a eu besoin, pour se manifester, de moribonds choisis parmi les gens du peuple. Il y a le malade de Jenne, dans *Le Saint*, et, dans les nouvelles, la paysanne du *Crucifix d'argent* [2], et le vieux père du *Testament du borgne de Rettorgole* [3].

Le malade, que les montagnards avaient amené en procession pour le faire guérir par le Saint, était sur le lit de Benedetto. Il « respirait mal, gémissait, pleurait, lançait des imprécations

1. *Leila*, 606-638.
2. Dans *Idilli spezzati e racconti...*, *v. Racconti*, p. 211, *Il crocefisso d'argento* (1887).
3. *Ibid.*, p. 319. *Il testamento dell'orbo di Rettorgole* (1893).

contre les saints, les femmes, le village de Jenne et son maudit destin ». Pendant que la mère le supplie de faire un miracle, Benedetto cherche à réconforter le malade par un cordial qu'on vient d'apporter et plus encore par de douces paroles. « Et la voix compatissante, tendre, grave, opéra un miracle d'apaisement. Le malade respirait très mal, gémissait encore mais ne blasphémait plus. » Tandis que sa mère criait de douleur et de colère, il écoutait les paroles d'espoir en la miséricorde divine, les promesses de paix, puis « ses yeux brillants étincelèrent de joie » et il mourut peu après. La scène rude et macabre avec l'exaltation de la foule, les hurlements de la mère, les imprécations du malade se termine néanmoins par un rayon de lumière et de paix dans l'âme du mourant [1].

La femme du *Crucifix d'argent* montrait « un pauvre vieux visage de trente ans qui avait été florissant à vingt, et avait encore la beauté d'une sainte mansuétude ». Son mari, la voyant atteinte du choléra, lui dit avec une douceur inhabituelle : « Ecoute, je le regrette, mais si tu meurs ici on brûlera notre lit, comprends-tu ? Penses-y bien. Je t'ai apporté de la paille à la cuisine, un beau tas ». Elle ne peut plus parler, mais elle fait signe que oui, qu'il a raison, et elle est transportée par l'homme résigné — « Allons, si je crève moi aussi tant pis ! » — sur la paille où elle trouve encore la force de prier. Et puis « au moment où l'homme lui posa sur l'estomac les briques brûlantes, elle eut une contraction, un spasme de tout le corps et elle expira » [2]. A vrai dire, la mort n'est pas décrite pour elle-même, mais pour ce qui l'accompagne : la rude brutalité du mari, le taudis infect et, par opposition, le château qui est à quelques pas, les maîtres qui viennent de s'enfuir par peur du choléra, en jetant une poignée d'argent dans la poussière de la route. Mais surtout, elle met en lumière, malgré cette incompréhension entre des êtres humains de deux classes différentes, le don du crucifix suggéré une dizaine d'années plus tôt par la mère de l'actuelle châtelaine à sa fillette, crucifix qui maintenant console et aide au dernier moment celle qui n'a pas

1. *Santo*, p. 217-221.
2. *Il crocefisso...*, *Racconti*, p. 223, 224, 226.

une plainte, mais seulement un regret d'avoir quelquefois murmuré contre ses maîtres.

Le mystère de la mort n'est pas non plus ce qui intéresse l'auteur dans la nouvelle du *Testament*. Il y montre la force et l'ingéniosité de la cupidité chez des enfants qui veulent se faire donner par testament les biens de leur père — un borgne si près de mourir qu'il ne peut plus parler — en écartant une fille dont le mariage n'a pas plu à sa famille. On a porté le malade sur le fenil car la puanteur empestait la maison. « Nous trouvâmes un grabat misérable, sale, sur lequel était étendu un vieil homme chauve, défait, au visage osseux et jaune avec un œil fermé et l'autre entr'ouvert. Il respirait péniblement, mais ne semblait pourtant pas agonisant. » Au moment où le testament est terminé à force de signes et de mimiques du borgne mourant, arrive, avec son bébé, la fille qui réclame sa part, et elle dépose le petit à côté du grand-père.

Le vieux, ne pouvant donner d'autre marque d'hostilité, ferma le seul œil qu'il avait. Je n'oublierai jamais l'oreiller avec les deux têtes, la tête blonde de l'enfant couleur de lait, riant de ses yeux bleus à sa mère, la tête chauve du vieux hargneux, sombre, dans l'ombre de la mort [1].

Même dans ces cas-là, l'auteur a laissé à ses mourants leur lucidité jusqu'au dernier moment. Il n'y a qu'un exemple dans les romans d'une mort qui saisit le corps après une longue agonie d'où l'esprit semble être déjà absent. C'est la mort du comte Cesare d'Ormengo. Nous n'avons pas encore parlé de cette mort que l'on trouve dans le premier roman de Fogazzaro, parce qu'elle est en dehors de la ligne des préoccupations qui se manifestent par la suite. Dans *Malombra*, le romancier a sacrifié à un goût du romanesque et en particulier du roman policier, développé par la lecture des *Histoires* d'Edgar Poe. Le comte Cesare a été surpris la nuit par Marina qui lui apparaît comme le spectre de Cecilia venant se venger ; la frayeur a causé une hémorragie cérébrale, mais personne n'en sait la cause. Le P. Tosi, savant médecin et détective amateur, arrive à reconsti-

1. *Il testamento...*, *Racconti*, p. 326.

tuer les faits ; il faut, bien entendu, que le malade ne puisse pas parler pour que les recherches conservent leur intérêt. Ce n'est pas sur le mort ni sur la mort qu'est dirigé l'éclairage. Cette mort est nécessitée par le développement du caractère de Marina et des événements suscités par sa folie. Pourtant cette description de mort [1] où l'on entend les râles dans l'intervalle des prières n'est pas sans intérêt, elle montre que si Fogazzaro, par la suite, a écarté de ses romans ce type de mort, il l'a fait délibérément, et non par manque d'imagination.

*
* *

Fogazzaro, lorsqu'il fixe toute son attention sur le mourant, recule devant cet effroyable mystère d'un corps qui semble complètement vidé de sa spiritualité. Il a si bien reculé qu'il n'a même pas accueilli l'image d'une vieillesse qui est une déchéance. L'esprit demeure, l'esprit résiste, l'esprit triomphe. Il n'a pas accepté cette apparence de vide entre l'esprit du mourant et l'esprit dégagé du corps par la mort. Peut-on dire qu'il a manqué de courage ? Il a fait la mort belle, mais sans doute un peu arbitrairement. S'il a reculé devant la représentation d'une agonie pour des raisons d'ordre surtout spirituel, par attachement à l'esprit qui doit rester la réalité première et essentielle, c'est aussi, nous semble-t-il, par suite d'une faiblesse. Le drame profond, personnel, de Fogazzaro se découvre ici encore : son désir de dépassement lui a fait affirmer la valeur du spirituel dans la mort, son irréductible attachement au créé l'a maintenu dans l'obligation de représenter la mort belle extérieurement, dans les attitudes, dans les expressions, dans l'atmosphère, qui rendent le spirituel comme perceptible extérieurement. Il n'a pas pu livrer à la déformation d'une mort atroce, à l'horreur d'une agonie toute physique le corps d'un personnage dont l'âme devait rayonner.

1. *Mal.*, p. 561-567.

CHAPITRE VII

LES PERSONNAGES

La primauté du spirituel s'affirme dans la création des personnages. Le romancier, en s'appuyant toujours sur l'observation des êtres qui l'entourent, donne la vie à des créatures dont l'âme informe toute l'apparence. Aussi les personnages sont-ils présentés par ce qui peut révéler une attitude intérieure et non par un portrait physique. La plupart des personnages importants apparaissent d'abord la nuit, comme si l'absence de lumière devait aider à concentrer sur eux l'attention non retenue par les choses, et, en outre, la fixer moins sur l'aspect extérieur peu visible que sur leur personnalité morale.

Certains retards à décrire un personnage sont, il est vrai, voulus pour accroître une impression de mystère. C'est le cas pour Marina di Malombra. Silla en arrivant un soir pour se rendre chez le comte Cesare d'Ormengo apprend par un voiturier loquace que son hôte a chez lui une jeune fille ; « les uns disent que c'est sa fille, les autres que c'est sa nièce, mais ce qui est sûr c'est qu'il est amoureux d'elle. » (*M.*, 15.) Il n'est question de cette mystérieuse personne ni avec le secrétaire qui passe la soirée avec Silla, ni le lendemain matin avec le comte. Lorsqu'ils entrent ensemble dans un long couloir où sont disposés des tableaux, ils perçoivent le bruit d'un départ précipité, et respirent un parfum de *mown hay* ; un éclair passe dans les yeux du comte, il remet un fauteuil en place et lance dans le jardin un livre resté sur l'appui de la fenêtre qu'il ferme, tandis qu'on entend se briser les vitres d'une autre fenêtre brutalement poussée. Devant les tableaux qu'il possède sans les apprécier, Cesare dit à Silla qui les admire : « Vous *aussi* vous aimez la peinture ? » Au déjeuner, le jeune homme voit quatre couverts, le comte en

fait enlever un en disant qu'il aurait aimé à présenter sa nièce, mais qu'elle ne se sent pas bien (*M.*, 50-53.) Le soir dans le silence de la nuit, on entend la musique de Don Juan, *Vieni alla finestra*, jouée avec passion ; Steinegge explique à Silla que c'est Marina qui joue ainsi tous les soirs, parce qu'elle sait que son oncle ne peut pas supporter la musique, et il ajoute : « Je vous conseille de ne pas croire à sa musique, Monsieur. » (*M.*, 73.) Quelques jours plus tard, quand Silla revient pour s'installer au château, la rencontre a lieu, nous le savons par une lettre de Marina à une amie, et seulement alors est présentée au lecteur la jeune fille qui, ayant terminé sa lettre, va se contempler dans un miroir.

De l'ample peignoir sortait comme d'un nuage blanc, le cou mince, élégant, et, entre deux fleuves de cheveux blond foncé, le visage, petit, très délicat, de fillette capricieuse, où brillaient deux grands yeux pénétrants faits pour la domination et pour la volupté. Le visage, le cou, la gorge, qu'on apercevait parmi tout ce blanc, avaient la même pâleur chaude (M. 71).

Le portrait est bref, plus expressif que réaliste. Cette longue attente du lecteur est commandée ici, d'une part, par un procédé assez commun qui consiste à piquer la curiosité, d'autre part, par le désir de créer une atmosphère mystérieuse.

Le portrait de Lelia est lent à se dessiner lui aussi ; mais l'intention est différente. On voit la jeune fille s'agiter, on l'entend parler, on la sait délicate, nerveuse, excitable, on sait son histoire et comment elle fut recueillie par les parents de son fiancé, à la mort de celui-ci, pour la soustraire à une famille peu recommandable, mais on ignore ses traits. Massimo Alberti, ami d'Andrea le fiancé, se souvient d'avoir vu deux portraits d'elle. L'un montrait une tête de dix-huit ans, bien peignée, aux traits peu réguliers, aux yeux souriants qui regardaient l'objectif semblant dire : « Est-ce que cela va bien ainsi ? » L'autre, une tête aux cheveux un peu ébouriffés, penchée légèrement en avant, et regardant vers le bas, de sorte qu'on ne voyait pas les yeux : « Ce pouvait être le visage d'une créature consciente de quelque grave faute ou d'un triste destin, ce pouvait être un visage regardé avec amour et attentif à cacher son amour, ce

pouvait être seulement le visage d'une jeune fille pensive. » Le lendemain de son arrivée, lorsque M. Marcello lui présente sa fille adoptive, il voit

le visage affligé d'une jeune fille qui accueille pour la première fois un ami de son fiancé mort... Massimo aurait été sévère pour l'irrégularité de ce visage si l'expression en eût été différente. Mais n'ayant pas le sentiment qu'il dût s'en garder, il le trouva presque beau. Et il trouva gracieux le corps, pas très grand mais parfait de formes. ...Les cheveux blonds lui semblèrent magnifiques sur la petite tête et le cou d'ivoire.

Un instant plus tard, alors qu'elle voulait disparaître et que M. Marcello la rappelle,

elle s'arrêta sur le seuil de la salle à manger, se retourna en gardant les mains sur le chambranle. Massimo tressaillit. C'était le visage redouté, le petit sphinx aux yeux baissés. La vision ne dura pas trois secondes. Lelia leva les yeux, sourit d'un sourire forcé.

Le portrait a été longtemps retardé parce que c'est sur Massimo que doit faire impression ce visage aux expressions diverses et opposées, révélateur d'un esprit et d'un cœur pleins de contraste. (*L.*, 30 ; 99 ; 100).

Comment apparaît Elena ?

Le corps abandonné sur le dossier du canapé, elle tenait son visage un peu penché sur sa poitrine et ses bras serrés contre sa taille fine comme si elle avait froid. Ses yeux, grands, noirs, regardaient les cimes des jeunes sapins du jardin, agitées sans arrêt. Ils semblaient, dans leur immobilité grave, voir entre les cimes, dans le ciel sombre, quelque fantôme, quelque solennelle parole de tristesse, invisibles pour les autres (*D. C.*, p. 15).

Cortis a « une haute silhouette élégante, une noble physionomie un peu étrange, empreinte de dignité et d'une énergie militaire, des yeux bleus intelligents et fiers. » (*D. C.*, 18.)

La présentation de Luisa est on ne peut plus rapide : dans l'obscurité on entend son pas et sa voix. (*P. m. a.*, 65.)

Nous voyons les Selva le soir, dans le bureau de Giovanni qui a cessé son travail faute de lumière. C'est l'anniversaire de leur

première rencontre, lui le philosophe sexagénaire, elle, la jeune fille enthousiaste qui avait lu ses livres, ils rappellent leurs souvenirs : comme il l'avait trouvée séduisante d'abord sur sa photographie qui montrait « la juvénilité intellectuelle et passionnée du visage, la douceur des grands yeux, l'élégance du buste ». (*Santo*, 43.)

On peut allonger la liste de ces présentations de personnages, la constatation reste la même. Le romancier a su créer des personnages inoubliables, très vivants dans le souvenir, quand bien même nous ne savons ni la forme de leur nez ni le dessin de leur bouche.

Les femmes sont séduisantes en général moins par leur beauté que par leur charme. Dans leur visage les traits qui pourraient constituer une beauté tout extérieure n'ont qu'une importance secondaire, l'expression qui révèle la présence d'une âme est infiniment plus précieuse.

*
* *

Fogazzaro est très sensible à la voix humaine, non seulement par suite de son extrême sensibilité musicale, mais aussi parce que la voix, plus encore que le visage, lui semble révélatrice d'une personnalité spirituelle.

Souvent il se plaît à faire connaître ses personnages d'abord par leur voix, alors qu'ils prononcent des paroles indifférentes, souvent dans l'obscurité car ce qui compte ce n'est pas le sens des mots mais la musique de la voix [1].

Le lecteur n'a pas vu encore Luisa Rigey quand, la nuit du mariage secret, son oncle frappe à la porte. « On entendit courir légèrement dans le couloir, une porte s'ouvrit et une voix ni

1. Parfois les personnages recherchent eux-mêmes l'obscurité. Edith vient de retrouver son père après de longues années de séparation. Le soir ils parlent dans la chambre d'Edith, Steinegge éteint la lampe : « Je veux seulement entendre ta voix et me figurer que tant d'années ne sont pas passées. » Edith aussi, dont la mémoire avait embelli l'image de son père, préfère l'obscurité. « Dans les ténèbres, la voix dont si souvent là-bas à Nassau, elle avait cherché à se rappeler le timbre exact, la chère voix paternelle courait en elle, par tous ses nerfs, lui remplissait la poitrine et ramenait impétueusement dans son cœur les moindres souvenirs de son enfance. » (*Mal.*, p. 222.)

fine ni argentine, mais inexprimablement harmonieuse murmura : « Quel vacarme, oncle ! » (*P. m. a.*, 65.)

Lorsque Maria Selva pénètre dans le bureau de son mari, envahi par l'ombre du soir, on entend « une voix féminine, basse, douce, une voix de vingt-cinq ans, qui dit : ... « Puis-je entrer » ? (*S.*, 41.) Un autre soir dans les ténèbres du jardin, on voit avancer deux ombres féminines et « la voix limpide de Noemi dit : « C'est nous ! » (*S.*, 79.)

Le cas le plus typique est celui de Violet. Sa voix, qui est un des éléments constitutifs du roman, existe d'abord en elle-même, détachée de la personne, annonciatrice d'une rencontre et d'un amour prédestiné. En rêve, le Poète entend « une voix suave qui disait... avec un accent étranger des paroles incomprises ». (*M. P.*, 12.) Il cherche pendant les années qui suivent à n'en pas oublier « le timbre singulier », et, une deuxième fois, en rêve, entend « la douce voix à l'accent étranger » (13). Enfin, par un soir orageux, dans l'obscurité d'un jardin d'hôtel, il entend la voix « d'une douceur telle que seul le parfum de *l'olea fragrans* peut en donner une idée » (28).

Toujours la voix révèle un caractère et suffit souvent à le déterminer. La vieille marquise Maironi, de « sa grosse voix nasale parlait avec le même flegme à ses hôtes et à son chien » (*P. m. a.*, 22). L'uniformité de cette grosse voix nasale et somnolente finit par obséder (23 ; 25 ; 238 ; 467), on se demande si c'est encore une voix. « C'est bien », répondit le nez somnolent » (25). Mme Pasotti, attendrissante et ridicule, a « une vieille voix plaintive, une voix voilée de ventriloque » (*P. m. a.*, 12). « Dans la grosse voix de basse profonde (du comte Cesare d'Ormengo) on sentait des trésors de douceur et de colère. Cette voix avait toujours le mouvement d'un flot passionné... ; elle montait vibrante des cavités d'un grand cœur, d'une poitrine de bronze. » (*M.*, 41.)

La voix de Daniele Cortis est « mâle et harmonieuse » (*D.C.*, 122) et Elena en songe l'entend lire « de sa belle voix grave » (450). Celle d'Elena est « un peu grave et très douce » (15). Marina a « une voix douce et veloutée » dans laquelle « souvent saute un rire argentin comme le grelot d'un lutin caché » (*M.*, 186). Edith est arrivée un soir, inconnue, au château de Malombra ;

elle s'exprime en « un bon italien mais avec un fort accent étranger » et elle a « une voix mélodieuse, douce et ferme à la fois » ; pour Fogazzaro la musique de la voix est indépendante du langage, et même « un fort accent étranger » ne le gêne aucunement (*M.*, 213).

La voix de la Signora Teresa est « semblable comme timbre à celle de Luisa, mais fatiguée et plus douce : la voix d'un cœur doux et bon qui sent amèrement combien le monde lui est contraire, et qui cède » (*P. m. a.*, 68). La « voix ingrate » de la Signora Fiamma n'est « ni jeune ni douce, mais très langoureuse et triste » (*D. C.*, 110 ; 137).

Donna Fedele a une belle voix douce et jeune [1]. Quant à Lelia « elle avait une voix plus grave, moins douce que celle de donna Fedele », une chaude voix de violoncelle « riche en puissance de passion » (*L.*, 102). « Pourquoi riez-vous ? » dit-elle à Massimo, « la voix de contralto pénétra dans son âme... Ces trois mots, indifférents en eux-mêmes, c'était la note touchée à peine de la quatrième corde, la note douce et grave d'une corde inconnue qui transforme le son de l'instrument : la corde de l'amour » (*L.*, 558).



Est-ce à dire que chez les personnages de Fogazzaro, le physique ne compte pas ? En aucune façon ; mais il est témoin du spirituel. Le cas de Piero Maironi montre avec quel soin extrême le romancier tient compte des éléments physiologiques et pathologiques, mais sans renoncer, bien au contraire, à l'affirmation du spirituel.

Le personnage est posé comme fils de Luisa et de Franco Maironi et le jeu de l'hérédité est respecté, d'une façon un peu simple d'ailleurs. « Il reconnaissait en lui-même le sang de sa mère et le sang de son père, leur fatal conflit renaissant. » Il a de sa mère, à un certain moment, le scepticisme religieux accompagné d'un grand idéal de justice, mais l'origine en est différente. Chez Luisa, c'était l'effet conjugué de l'influence pater-

1. *Leila*, p. 60, 123, 159, 328, 598, 599.

nelle, et de son esprit un peu raide, positif, plus tourné vers le moralisme que vers la religion. Chez Piero, les doutes religieux sont d'origine sentimentale : Dieu l'a abandonné ; il est soumis à des tentations trop violentes au moment même où il appelle à l'aide ; de plus, certains catholiques lui inspirent une invincible répugnance. Il n'est d'ailleurs pas dupe : « Mes doutes, dit-il à don Giuseppe, sont surtout des doutes de sentiment, d'instinct, et au fond, je le comprends bien, ils viennent d'un ensemble d'impressions plutôt que du raisonnement. » Il tenait de son père, avant cette crise religieuse, sa foi toute de sentiment, il a aussi son inaptitude à l'action, sa faiblesse en face de la vie ; et de même que c'est la grande douleur de la mort d'Ombretta qui rend plus viril et plus fort Franco, c'est la mort d'Elisa qui provoque la transformation de Piero.

Pendant son enfance et sa jeunesse se sont mêlés ascétisme, sensualité, extases. A l'horreur du mariage qui l'aurait empêché de répondre à l'appel de Dieu entendu à Praglia, a succédé, après une chute honteuse, le désir d'une union avec une jeune fille pure et sévère comme l'était sa cousine, il lui semblait que ce serait un refuge et une sauvegarde. Quand Elisa devient folle et qu'on doit l'éloigner, Piero se reproche de ne l'avoir pas assez aimée et il cherche à cultiver artificiellement un sentiment qui n'existe pas. En réalité, et parmi les tentations les plus brutales et les plus vulgaires, il n'a jamais aimé personne, il s'est seulement laissé séduire par l'amour qu'il inspirait. « Elisa me plaisait surtout, je crois, parce que je m'étais aperçu que je lui plaisais. » Et plus tard, ayant compris que Jeanne Dessalle voulait se faire aimer de lui, il se complaît orgueilleusement dans l'amour d'une femme si belle, et étrange, et profonde. Le scepticisme de Jeanne et le désir qu'elle lui inspire aident sa foi à sombrer. Mais le sentiment qu'aucune communion spirituelle ne peut exister entre eux les sépare plus radicalement qu'aucun obstacle matériel.

Lorsqu'il est rappelé à l'asile d'aliénés auprès de sa femme mourante, l'émotion causée par la vue d'Elisa redevenue lucide, par sa tendresse, sa douceur ; le remords et la honte de sa vie désordonnée, que la pauvre malade a connue par les conversations des infirmières, provoquent chez Piero un bou-

leversement moral qui l'aide à retrouver la foi qu'un désordre moral lui avait enlevée : rien de plus simple, de plus normal. Là, commencent les phénomènes étranges. Les faits sont objectivement présentés, le lecteur peut en toute liberté juger le cas de Maironi.

Au soir de sa première journée à l'hospice, il est assailli par « des pensées qui avaient un ordre en elles-mêmes, mais arrivaient en désordre dans sa conscience et mêlées à des impressions sensibles ; ainsi se mêlent quelques curieux et des invités de tout rang qui se hâtent au lieu de réunion d'un cortège fixé à l'avance suivant les règles de préséance ». Dans ce bouillonnement de pensées, Piero, frappé par les hurlements des folles, se demande s'il ne devient pas fou lui aussi. Il s'attache alors désespérément au souvenir de ses parents, et retrouve sa croyance en Dieu. Il a une crise de larmes, puis il repense à la douce Elisa, il entend sa voix répondant : « A Dieu, à Dieu » aux mots qu'il avait murmurés à son oreille : « Je t'appartiens pour toujours. » Il se revoit, enfant, au monastère de Praglia, où il avait cru entendre l'appel divin.

Après cette nuit d'angoisse, au matin, il est saisi d'une étrange inquiétude, une attente anxieuse et sans objet, et il voit en lui-même ces paroles : « Pourquoi me résistes-tu ? » Effrayé, il croit d'abord à une réminiscence ; il veut l'écarter et prend un livre de prières que sa belle-mère avait déposé là, à cinq heures, en revenant de la première messe. C'est une *Imitation* qu'il ouvre au hasard et il lit : *Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos.* Saisi d'un tremblement, persuadé que Dieu l'appelle, il va à l'église, il entre et en un instant il retrouve sa foi d'enfant. Puis, la tête dans les mains, il voit, écrits en grandes lettres, blanches sur noir, dans la paume de ses mains, les mots mêmes que « jeune homme, lors de ses ferveurs mystiques, quand il croyait mourir, il aurait désiré lire sur le mur, en face de son lit : *Magister adest et vocat te.* Un peu après, il a une vision d'une rapidité foudroyante de sa vie à venir et de sa mort. « J'ai soif de me donner à Dieu, ajoute-t-il, confiant à don Giuseppe ce qui vient de lui arriver, mais dois-je croire que la vision me vient de Lui ? Que signifie sa volonté ? Parce que, si je crois, c'est un commandement pré-

cis. Il s'agit pour maintenant d'un renoncement complet, et plus tard, quand Dieu voudra, d'une très grave responsabilité à accepter, d'une action personnelle extraordinaire à exercer publiquement dans l'Eglise. »

A l'aube, alors qu'il cédait à l'appel mystérieux, la mourante, dans la chambre voisine, sortait d'un bref sommeil : elle avait rêvé, disait-elle, qu'elle se trouvait au paradis avec son mari, son père, sa mère, et sœur Eletta ; sa mère et sœur Eletta étaient très lumineuses, mais Piero infiniment plus encore.

Après la mort d'Elisa, don Giuseppe remet à Maironi, comme un souvenir sacré, une médaille d'or. La marquise Nene l'avait fait graver au premier signe d'intelligence donné par sa fille, avec l'espoir que celle-ci, guérie, en ferait don à son mari. Piero lit avec un sursaut : *Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos*, les paroles qu'il avait lues le matin, en ouvrant le livre au hasard. Sur l'autre face il y avait : *Refecit nos — reddidit tibi — et te mihi* ; Piero demande que l'on ajoute les paroles prononcées par don Giuseppe au dernier soupir d'Elisa : *in lumine vitae.*

Voici donc une évolution rapide et très cohérente. Mais les mêmes faits peuvent, avec des points de départ différents, être interprétés comme un développement d'hystérie mystique ou comme la manifestation d'une vocation divine. L'intention de l'auteur est tout à fait claire ici, puisque dans le roman, les deux interprétations sont fournies respectivement par le médecin de l'asile et par don Giuseppe.

L'aliéniste prévient don Giuseppe qu'il ne serait pas étonnant que Maironi dût prendre dans la maison la place de sa femme. Il l'étudie depuis longtemps ; le cas l'intéresse. Maironi est un nerveux, certaines ferveurs religieuses, une intolérance de toute parole un peu libre, son refus de visiter la partie de l'hospice réservée aux femmes, le révèlent comme « un homme pieux, austère, mais qui n'est pas fait pour le célibat, qui souffre de la séparation forcée d'avec sa femme au point d'avoir le système nerveux fortement ébranlé ». Ayant entendu parler de ses relations avec une autre femme, le médecin a pensé que c'était une chose excellente pour lui. Mais le matin même, il est arrivé quelque chose de très grave : un domestique l'a aperçu dans

l'église et l'a vu se livrer à des actes étranges, il gémissait, il regardait le crucifix avec un visage d'halluciné. « Vous me direz que les saints eux aussi faisaient de semblables choses. Je respecte les saints et ne veux en discuter aucun, pas même sainte Thérèse ; mais croyez-vous qu'il y en ait encore des saints ? J'en doute. A notre époque, il y a l'hystérie et la folie religieuse. Pour moi, il s'agissait ce matin d'actes de folie religieuse. »

Don Giuseppe n'est pas convaincu. « Eh ! fit-il, tristement, la tête baissée comme quelqu'un qui, sur un sujet difficile, n'a pas et ne peut pas avoir la certitude désirée, mais inclinerait vers une opinion différente de celle qui le rend pensif. » L'interprétation religieuse, en effet, est moins facilement satisfaisante, car le côté mystique de l'explication met en jeu des valeurs insaisissables positivement. Mais ces valeurs, et ceci nous semble très important, Fogazzaro ne les gaspille pas. Des faits inattendus, des rencontres imprévues, peuvent apparaître à l'intéressé comme une intervention providentielle dans sa vie alors même que la marche normale des événements qui les ont amenés milite en faveur d'une explication naturelle. La grâce agissant dans l'âme met en relief le sens religieux de certains faits qui restent extérieurement, pour le spectateur indifférent, le résultat d'un processus psychologique ou d'une cause toute matérielle [1].

N'est-ce pas après avoir repensé à son enfance et aux appels de Dieu que Piero revoit les paroles auxquelles si souvent, étant jeune, il avait attaché son esprit ? Association d'idées tout à fait ordinaire. N'est-il pas normal que l'*Imitation* de sa belle-mère s'ouvre d'elle-même à la page où se lit la phrase qu'elle a choisie, devant laquelle, sans doute, elle a médité souvent, pensant à sa fille et à son gendre, à tout ce que la médaille qui porte l'inscription représentait pour elle d'espoir tenace ? Quoi de plus simple que le rêve d'Elisa qui vient d'apprendre que son mari a retrouvé sa foi en Dieu ? Enfin, l'ordre d'abandonner ses

1. « Je vous dirai sur cela un beau mot de saint Augustin, et bien consolatif pour de certaines personnes, c'est qu'il est dit que *ceux-là voient véritablement les miracles auxquels les miracles profitent*, car on ne les voit pas si on n'en profite pas. » Lettre à M[lle] de Roannez. Pascal, Bibl. de la Pléiade, p. 284.

biens que Piero reçoit dans sa vision n'est que la confirmation d'un projet auquel il pensait sérieusement et dont son beau-père lui a parlé la veille pour l'en détourner. Idée qui devait normalement ramener certains états d'esprit antérieurs s'y rattachant et où elle s'associait à la nécessité de progresser dans la sainteté. Peu de temps auparavant, en effet, Piero, à la villa Diedo, avait parlé du catholicisme avec un écrivain français,comme il disait que des catholiques intelligents et fervents devraient tenter une réforme de l'Eglise, le Français avait répondu que pour cela il faudrait être saint. « Et pourquoi ne sont-ils pas saints ? avait pensé Piero. Pourquoi ne le deviennent-ils pas ? Est-ce donc si difficile de renoncer à la fortune et aux plaisirs ? Et il avait eu un moment d'orgueil en pensant qu'il était justement sur le point de le faire, bien qu'il ne fût ni saint, ni lié effectivement à aucune Eglise, à aucun Credo officiel. » Et puis à Oria, en retrouvant des lettres de sa mère, il avait eu l'impression que ses anciens pressentiments allaient se réaliser, qu'une sorte d'agrandissement de sa destinée et une profonde transformation de lui-même étaient imminents. Transformation très bien préparée et à laquelle n'est pas étranger le désir qu'il éprouve de briser le lien qui l'unit à Jeanne ; le besoin de se libérer a stimulé ses aspirations à quelque chose de grand, qui à leur tour ont contribué à le détacher davantage. Le choc reçu à la maison de santé provoque le dénouement de la crise.

Mais il y a une autre explication sur un plan différent. Piero a conscience de sa faiblesse et reconnaît que s'il n'est pas lié à Jeanne d'une façon qui l'aurait définitivement asservi, c'est par suite d'obstacles matériels, non grâce à un effort de volonté ; et il croit comprendre maintenant le sens de sa vie. « Ah ! don Giuseppe, dit-il au vieillard qui ne proteste pas, comme je puis dire à Dieu : *quaerens me sedisti lassus* ! Combien de fois ne m'a-t-il pas rappelé alors que je m'obstinais à me perdre !... C'était pour m'obliger à reconnaître que tout m'est venu de lui et rien, absolument rien de moi. » Cet aveu est l'origine d'une humilité vraie dont il ne se départira point. Les appels de Dieu se répètent et correspondent cette fois à des faits dont, pour un esprit religieux, la signification spirituelle est évidente. Appre-

nant que son mari a abandonné toute croyance, Elisa murmure : « Oh ! Piero », puis « elle leva les yeux pleins d'angoisse, pria du fond de l'âme, ineffablement, offrit pour lui ses souffrances présentes et celles qu'elle attendait de sa purification future. » Partant de là tout s'enchaîne : l'émotion de Piero, son retour à la foi, dont le brusque accomplissement comme la longue préparation s'expliquent par la doctrine de la répartition des mérites. « Allons lui dire que ses prières ont été exaucées », répond don Giuseppe aux confidences de Maironi. La phrase significative lue dans l'*Imitation* est celle qui synthétise toutes les prières de la vieille marquise Nene pour la réconciliation de ses enfants, prières qui portent maintenant leurs fruits.

Don Giuseppe, d'abord prudent, au récit de la vision de Piero, cherche à le calmer, à lui faire comprendre qu'il faut se méfier des illusions, et le jeune homme sent que le prêtre doute, il doute un instant lui-même, puis peu à peu, son âme s'emplit d'une paix pleine de certitude. Quelques jours plus tard, don Giuseppe constatait que « son attitude était toujours grave ; le feu de ses yeux ardents semblait plus intérieur, ses paroles avaient quelque chose d'apaisé et de ferme, complètement nouveau chez lui ». Et Piero, en lui confiant la charge de distribuer ses biens, l'avait persuadé « par la tranquille vigueur de ses explications, et par la gravité de son attitude que son intelligence était bien lucide et ferme. Le vieux prêtre écrit à la marquise Scremin. Tout ce qui s'est passé d'étonnant dans l'âme de Piero, dit-il, laisse espérer que les souffrances de la pauvre mère n'auront pas été inutiles. Leurs fruits « dissiperont certains jugements, soupçons et craintes sur le caractère de la ferveur religieuse de votre gendre, jugements parvenus jusqu'à moi et qui, à la sagesse du monde, peuvent sembler n'être pas sans fondement dans les apparences. *A fructibus eorum cognoscetis eos* ».

L'opinion de Fogazzaro est celle de don Giuseppe et non celle du médecin aliéniste, mais il n'a pas voulu l'imposer. Et il espérait avoir présenté le cas avec assez de souplesse pour escompter les deux réactions opposées chez les lecteurs. Avant même que le roman eût fini de paraître dans la *Nuova Antologia*, Fogazzaro résumant les deux derniers chapitres disait du héros

qui disparaît sans laisser de traces : « On comprend qu'il a l'intention de se préparer par la pénitence et la prière à une mission personnelle extraordinaire dans l'Eglise. Les uns verront en lui un grand hystérique, les autres un futur saint réformateur [1]. » Cette conversion fut en effet commentée avec passion, les deux opinions furent soutenues et on reprocha à Fogazzaro de n'avoir pas pris parti nettement.

Au conseil de ne pas poursuivre l'histoire de son héros, Fogazzaro répondit : « Je ne sais si je saurai suivre votre conseil d'abandonner Piero [2]. » Et, en effet, Piero réapparaît sous le nom de Benedetto, dans *Le Saint.* Tout un travail intérieur s'est accompli pendant trois ans de vie humble à l'ombre d'un monastère bénédictin, et la transformation est visible extérieurement. Au Sacro Speco, Jeanne garde un instant « les yeux fixés dans ses yeux à lui qui n'avaient plus le regard de Piero Maironi », et Noemi, à Jenne, repense aux photographies qu'elle a vues de lui : « Dans la physionomie sympathique de Piero Maironi elle avait lu une ombre d'intime tristesse, celle de Benedetto resplendissait d'une lumière extraordinaire ». Pourtant il est encore à certains moments ce faible que nous avons connu ; la présence de Noemi le trouble, les tentations l'environnent, et l'exemple de grands saints assaillis de tentations ne peuvent pas justifier ce qu'il y a en lui de trouble quand il y arrête sa pensée.

En dehors de ces moments d'inquiétude il sent en lui une sûreté faite de confiance en Dieu, et qui de moins en moins s'appuie sur des signes extérieurs de manifestations divines : « Je pense à ce *magister adest et vocat me*, mais non comme à une voix surnaturelle. J'ai eu tort de ne pas comprendre que le maître est présent toujours et appelle toujours : moi, vous, tout le monde. Il suffit de se faire un peu de silence dans l'âme et l'on entend sa voix. » Le souvenir de la vision n'a pourtant pas disparu. Convoqué au Vatican et abandonné au milieu de l'escalier, dans l'obscurité, par le prêtre qui l'a introduit, il réfléchit

1. Lettre à M. F. Crispolti, 24 février 1901, citée par Filippo Crispolti, *A. F. nel ventennio della morte, Nuova Antologia*, 1er mars 1931.
2. *Ibid.*

au meilleur parti à prendre, avance à tâtons, très raisonnablement, avec le sentiment, il est vrai, qu'un esprit le guide; mais tandis qu'une partie de sa vision se réalise ainsi, il n'en a tout d'abord pas conscience, c'est un pur hasard s'il heurte de la main une porte qui s'ouvre et par laquelle on l'introduit auprès du Saint-Père. Dans cet épisode, assez maladroit, il y a d'une part le pape et un ecclésiastique qui cherchent à vérifier si la vision se réalisera, d'autre part Benedetto qui sans penser à sa vision a le sentiment d'être dirigé surnaturellement, et enfin une suite de gestes qu'il fait de la façon la plus normale. Comme on lui faisait remarquer l'invraisemblance du mouvement de Benedetto heurtant sans le vouloir, dans l'obscurité, la porte derrière laquelle l'attend le pape, Fogazzaro répondit qu'il avait désiré que tout pût s'expliquer naturellement. En aucun cas il ne veut imposer la thèse du miracle.

Benedetto mourant pense que son attachement pour sa vision est encore un poids humain qu'il lui faut déposer, et quand don Clemente arrive et lui apporte son habit bénédictin de Jenne — celui que dans sa vision il portait à l'heure de la mort — il renonce, après un moment de lutte, à l'endosser, et s'abandonne complètement, sans volonté propre, entre les mains de Dieu. Les phénomènes religieux qui ont marqué la vie de Piero Maironi, le plus tourmenté des personnages fogazzariens, peuvent bien se prêter à des interprétations différentes, mais c'est incontestablement, pour Fogazzaro, le spirituel qui s'en dégage et qui triomphe. Bien loin d'accepter que l'élément physiologique ait sur l'être et sur sa vie une action déterminante, Fogazzaro a mis en évidence l'action du spirituel. Il l'a fait non pas en évitant les difficultés, mais plutôt en les accumulant. Les troubles organiques ou psychiques ne sont pas, à son sens, cause des phénomènes religieux dans une âme humaine, mais ils ne sont pas non plus un obstacle à l'épanouissement de la sainteté.

*
* *

Fogazzaro a expliqué dans *Le Mystère du Poète*, par quelle méthode il crée un personnage. Violet désire savoir si Luisa,

l'héroïne de la nouvelle qui l'a tant émue, est une personne réelle ; le poète répond que non, mais qu'il lui a donné beaucoup « de lignes et de couleurs » de personnes réelles. Violet ne pouvait comprendre cette méthode.

Il lui semblait qu'il devait nécessairement en sortir une création sans individualité, vague et fausse dans l'ensemble. Elle accepta mon explication que dans la nature aussi il en est de même, que chacun de nous ressemble par quelques lignes et quelques couleurs à plusieurs autres, et que savoir fondre ensemble ces lignes et ces couleurs est précisément le travail le plus délicat et le plus difficile de l'artiste [1].

En effet, tous les personnages principaux des romans sont formés d'éléments divers empruntés à telles ou telles personnes connues du romancier, mais il arrive toujours à en faire une créature nouvelle vivante et cohérente, résultat d'un vrai travail de création sur une matière morcelée prise dans la vie.

Les personnages principaux sont caractérisés par leur intensité de vie intérieure accompagnée chez la plupart d'entre eux, les femmes en particulier, d'une réserve jalouse, du souci de ne rien laisser connaître de leurs sentiments. Cette vie intérieure dominante crée autour des personnages une *aura* qui les enveloppe : leurs gestes et leurs attitudes visibles ne sont pas saisis directement dans une apparence extérieure nette et limitée, mais à travers cette *aura* qui leur donne une valeur inappréciable. L'auteur ne dit-il pas : « Je prends une figure vraie et je tisse autour des fils de poésie [2]. »

Les femmes ont toutes ce caractère bien féminin de centrer leur vie sur l'amour ; elles sont loin néanmoins d'être la reproduction d'un même type.

Miranda, pudique, réservée, douce, d'apparence froide, mais brûlante intérieurement d'un amour consumant, se développe en fonction de cet amour que nous connaissons par son propre journal. Violente et passionnée, orgueilleuse, égoïste et brutale, Marina di Malombra a pour elle une beauté altière ; on ne peut la comprendre si on la détache de la beauté romantique du lieu

1. *M. P.*, p. 42.
2. *Ibid.*, p. 26.

où elle vit et auquel elle se sent unie par une sorte de sauvage correspondance, ou de la musique d'opéra qu'elle joue avec passion. Lelia est une étrange créature énigmatique et séduisante que ses conditions de vie ont repliée sur elle-même, créant un désaccord entre son apparence de fille adoptive respectueuse, fidèle au souvenir du fiancé mort, et son être intérieur passionné et brûlant dans l'attente de l'amour. Son inconsciente sensualité se satisfait de gestes romantiques : fleurs répandues sur son lit et dont le parfum l'enivre, bain nocturne dans l'eau murmurante d'un ruisseau sous la caresse de la lumière lunaire. Musique et nature la poétisent et atténuent chez elle certaines vulgarités. Devant Massimo Alberti son orgueil résiste, mais plus encore son amour de l'amour. Elle a d'abord la crainte de céder à un entraînement instinctif ; puis elle lutte contre l'amour qui naît en elle, par dépit à la pensée que cette rencontre a été préparée par M. Marcello, et par jalousie lorsqu'on lui fait savoir que Massimo a une liaison à Milan. Quand elle comprend sa double erreur, à sa joie d'être aimée se mêle le sentiment de son indignité, jusqu'au moment où, vaincue par la souffrance avouée du jeune homme, avec cette exaltation qu'elle met en tout, elle va le rejoindre. Jeanne est également une créature dominée par sa passion; belle, intelligente, hautaine, avec Piero elle devient douce et humble, et à partir du jour où elle le rencontre, tout devient secondaire dans sa vie, hormis son amour. Dans *le Mystère du Poète,* Violet aussi est considérée uniquement sous l'angle de l'amour.

Edith, Elena, Luisa, Fedele, différentes les unes des autres, diffèrent des premières parce que, si l'amour est pour elles l'essentiel, il n'absorbe pas toute leur personnalité.

Edith, fine et distinguée, un peu froide, d'une grâce toute germanique, aimant la poésie familière, animée d'un sentiment religieux profond, a réalisé le rêve de sa jeunesse : retrouver son père et compenser par son affection et ses soins l'abandon dans lequel il a vécu pendant tant d'années. Elle hésite devant l'amour de Silla qui l'enlèverait au devoir qu'elle s'est fixé et elle souffre en silence.

L'amour n'a pas été davantage la première aspiration d'Elena. Dans la trouble atmosphère des intrigues maternelles s'est

développé chez elle un souci de propreté morale et un scepticisme religieux qui se renforcent mutuellement. Son besoin d'honnêteté l'a décidée, pour quitter la maison de sa mère, à épouser le baron di Santa Giulia, à « dire un *oui* mortellement amer » mais auquel, dès ce moment, elle sait qu'elle restera fidèle. Quand elle s'avoue à elle-même son amour pour Daniele, elle sent une mystérieuse parenté avec Lucile de Chateaubriand, et s'arrête longuement à des phrases significatives. « Je pourrais prendre pour emblème de ma vie la lune dans un nuage avec cette devise : souvent obscurcie, jamais ternie », et encore : « Il n'y a qu'un déplaisir auquel je crains de mourir difficilement, c'est de heurter en passant, sans le vouloir, la destinée de quelqu'autre [1] ». Elena craint d'entraver la vie de Cortis ; ce souci naît de son amour même, mais aussi de sa rectitude. « Aucun sentiment ...ne parlait aussi fort en elle que sa fière loyauté [2]. » Forte de sa volonté de ne pas trahir elle se permet cet amour sans issue, sans joie, mais non sans réconfort intérieur. Le cœur plein de son douloureux amour et pour en rester digne (motif du *dolce stil nuovo*), elle sauve son mari du suicide et l'accompagne au Japon. Dans son bureau de jeune fille parmi les roses, avec son oncle, sous les arbres du parc, dans ses derniers entretiens avec Cortis, c'est une douce créature d'un charme douloureux.

Sensible à la poésie de l'amour pendant ses fiançailles, Luisa est surtout, une fois mariée, la femme énergique qui éprouve pour son mari un amour mêlé de pitié. Un sentiment aigu de la justice la sépare de lui et, par son souci de loyauté, elle blesse Franco en même temps qu'elle souffre. A certains moments d'abandon, elle a toute la douceur et la grâce des autres héroïnes de Fogazzaro.

Les hommes sont en général moins finement dessinés que les femmes. Le romancier les a créés avec moins d'amour. Plusieurs sont des faibles, mais d'une faiblesse qui, reconnue, devient l'origine d'une force nouvelle.

Franco (*P. m.a.*) et Marcello (*Leila*), deux figures du père de

1. *D. C.*, p. 64, 68.
2. *Ibid.*, p. 187.

Fogazzaro, ont le halo de poésie qu'apporte la douceur du souvenir. Le portrait du vieillard [il porte « une sauvage crinière mêlée de gris et de roux, en désordre... ; sous le front bas et ridé les yeux presque blancs (sont) terribles dans la colère, très doux dans la tendresse». (*L.*, 13)] rappelle celui du jeune homme [il a « d'abondants cheveux roux en désordre... des yeux parlants d'un bleu très clair, un visage maigre, sympathique, mobile, prompt à se colorer et à se décolorer » (*P. m. a.*, 26)].

Franco aime la musique, la poésie, les fleurs. Son caractère se révèle dans l'arrangement du jardin d'Oria.

Un *olea fragrans* y disait, dans un angle, la puissance des choses nobles sur l'ardent et impétueux esprit du poète ; un petit cyprès... y disait dans un autre angle sa religiosité ; un parapet en briques creuses, entre le cyprès et l'olea, sur lequel, dans deux bandes de tuf, riait un peuple de verveines et de pétunias, montrait la singulière ingéniosité de l'auteur ; les innombrables roses partout disséminées parlaient de son attachement à la beauté classique ; le *ficus repens* qui revêtait les murailles vers le lac, les deux orangers au milieu des deux terrasses et un vigoureux caroubier révélaient un tempérament frileux, une imagination dirigée toujours vers le Midi, insensible au charme du Nord (*P. m. a.*, 166).

Désintéressé, généreux, mais faible, tout son bonheur et toute sa souffrance sont dans son amour pour sa femme chez qui il ne trouve pas le don total qu'il avait rêvé, pour sa fille, la petite Ombretta qui meurt noyée, pour sa patrie qui subit le joug de l'Autriche. L'épreuve de la douleur le fortifie et il peut dire en toute vérité à Luisa, aux dernières pages du livre : « Je comprends que maintenant c'est moi qui suis le plus fort. »

M. Marcello vit dans le souvenir douloureux de son fils mort. Lui aussi aime la musique et les fleurs. Toutes ses affections, ses émotions tendent à l'expression musicale. La beauté de cette vie déclinante apparaît au lecteur à travers un « prélude mystique » qui ouvre le livre : dans le calme de la nuit, inconscient d'autres présences dans la maison, le vieillard cherche, avec une angoisse qui n'altère pas un fond de sérénité, à exprimer sa souffrance et son espoir. Il reste au piano longtemps, « tout entier dans l'effort de trouver la parole musicale

correspondante à son sentiment intérieur » (*L.*, 39-43). Son dernier geste avant de mourir est de porter, sous la pluie vivifiante, des cyclamens enfermés dans la salle à manger.

Comme s'ils entendaient pleuvoir et souffraient de ne pas jouir de l'eau vitale du ciel, il leur dit tout haut qu'il allait les porter dehors. Et il les porta avec une sorte de tendresse sans se soucier de la pluie, il les plaça l'un près de l'autre derrière la villa au bord de la pente herbeuse (*L.*, 255).

A côté de ce beau vieillard, Massimo Alberti reste assez terne. Blessé dans son orgueil par Lelia qu'il aime, il perd la foi ; est-ce un motif suffisant pour un disciple de Benedetto ?

Silla, le premier des personnages en qui le romancier s'est mis tout entier, a sa passion de vivre, sa timidité, son orgueil, sa loyauté, son amour de l'amour. Sa passion sensuelle pour Marina l'entraîne à un degré d'inconscience et de veulerie à peine croyable : il oublie à côté d'elle son ami et bienfaiteur qui agonise sous le même toit. Il est riche, bouillonnant, incohérent parfois, mais très vivant. Piero Maironi qui, par sa sensualité, s'apparente à Corrado Silla, sera, comme Franco, fortifié par la douleur et par l'humble reconnaissance de sa faiblesse.

Le plus équilibré est Daniele Cortis. D'une très délicate sensibilité comme tous les personnages de Fogazzaro, il est en même temps, ce qui est plus rare, énergique. Son amour pour Elena, profond et généreux, ne l'absorbe pas tout entier, son activité politique, son dévouement à son pays n'en sont pas un instant entravés. Il est parfois un peu théâtral, on a l'impression que l'auteur n'a pas su concevoir une énergie concentrée et tout intérieure.

Les romans de Fogazzaro sont étrangement peuplés de prêtres. L'auteur se montre fidèle ainsi au milieu qu'il représente ; il manifeste aussi son intérêt pour le cas d'hommes appelés plus que les autres à la sainteté et dont la médiocrité trop fréquente est d'autant plus déconcertante. Il y a la masse presque indifférenciée des prêtres de Daniele Cortis qui jouent aux cartes bruyamment dans un des salons de la comtesse Carré et dont rien ne peut atténuer la grosse gaîté. Ils cherchent à s'immiscer

dans les affaires de famille et dans les élections. Parmi ceux du *Petit monde d'autrefois* qui se rencontrent chez la marquise Maironi ou qui pêchent à la ligne sur le bord du lac, plusieurs sont obséquieux et lâches, quelques-uns d'une bonté touchante.

Le rôle des bons et saints prêtres est beaucoup plus marqué. Don Innocenzo, bon, timide, accueillant, est assez effacé mais il sait donner à Steinegge une image sympathique du catholicisme (*Mal.*). Le bénédictin don Clemente, maître de Benedetto, est d'une grande délicatesse, d'une timidité qui n'entrave pas l'action ; son intelligence et sa profonde charité l'aident à comprendre des attitudes opposées mais sincères contre lesquelles d'autres se heurtent ; sa fermeté et son humilité se manifestent à la fois, en présence du nouveau Père Abbé du monastère de Santa Scolastica. Fogazzaro a donné à celui-ci une figure toute en relief : original, il a la passion des tableaux de la musique et du tabac à priser. Sévère mais paternel, il se donne des dehors d'autant plus rudes qu'il est intérieurement plus ému (*Santo*).

Fin vieillard, intelligent et sensible, don Giuseppe sait comprendre, aimer et réconforter ; comme son modèle, don Giuseppe Fogazzaro, il est rosminien dans sa pensée et dans sa vie. (*P. m. m.*) Don Aurelio est rosminien lui aussi, il est disciple de Benedetto et suspect de modernisme ; il sait que le christianisme est d'abord charité et la charité dirige toute sa vie ; sous les accusations, il reste patient, humble, soumis (*Leila*).

Mais on rencontre aussi un abbé Marinier, élégant, sceptique, spirituel, ambitieux (*Santo*). A Velo d'Astico, le curé, don Tita est jovial et bon enfant ; la rusticité de son aspect et de ses manières cache une finesse astucieuse. D'une foi rigide et sans chaleur, de mœurs pures par obéissance à une loi imposée, il exerce un métier avec l'espoir d'un avancement. Il s'oppose à son vicaire don Emanuele à peu près sur tous les points ; ils ont pourtant en commun une dureté intérieure que la charité chrétienne n'a pas touchée (*Leila*).

Il apparaît déjà que Fogazzaro ne s'est pas borné à la représentation de types d'une humanité idéale. Il estime nécessaire, en effet, que le romancier « pratique aussi l'autopsie de la bête humaine ». Il s'appuie sur Pascal : « Il est dangereux de trop

faire voir à l'homme combien il est égal aux bêtes sans lui montrer sa grandeur. Il est dangereux de lui faire trop voir sa grandeur sans sa bassesse. Il est encore plus dangereux de lui laisser ignorer l'une et l'autre ; mais il est très avantageux de lui montrer l'une et l'autre. » Et il ajoute que « jamais l'art humain ne sera vrai s'il ne sait trouver et représenter dans le même personnage, les deux éléments, la vie supérieure — au moins en germe — et la vie inférieure — au moins par quelques traces »[1].

Ses livres offrent toute la gamme des combinaisons des deux éléments. A côté des personnages chez lesquels domine nettement la vie supérieure, à côté des médiocres, il y a Pasotti et Santa Giulia qui sont des êtres bas, la marquise Maironi pour laquelle on hésite à parler de bassesse tant il y a de distinction et de force dans sa noirceur d'âme ; il y a enfin une Signora Fiamma qui traîne dans la boue, et qui devait avoir sa place auprès d'âmes aussi nobles que celles d'Elena et de Daniele.

Cette mère que Daniele retrouve après l'avoir crue morte — pendant toute son enfance son père lui faisait dire pieusement pour elle chaque soir un *De Profundis* — se présente d'abord à lui comme une amie sous le nom de Fiamma. Double adresse du romancier qui révèle ainsi la duplicité de cette femme et permet à Daniele de la voir dans sa réalité crue sans être gêné par la pensée qu'elle est sa mère. « Le front sillonné de minces rides..., un grand nez tragique... (dans les yeux) une expression passionnée et fausse. » Pendant le récit de ses malheurs, « elle s'essuya les yeux à plusieurs reprises avec un mouchoir parfumé qu'elle regardait ensuite chaque fois comme pour voir si elle avait pleuré des larmes de sang » (*D. C.*, 111). Vieille coquette, elle fait fuir d'horreur le médecin appelé pour la soigner. Son atelier de peintre s'orne de bouteilles et de cigares; elle se met des côtelettes fraîches la nuit sur le visage, et accumule les dettes depuis que, sans protecteur, elle espère gagner son fils. Comédienne ou tragédienne à toutes les minutes, elle n'éprouve qu'un sentiment sincère : sa haine contre Santa Giulia dont elle fut la maîtresse et qui l'abandonna.

1. *L'origine dell'uomo Asc. um.*, p. 153.

Dans le monde représenté par Fogazzaro, le peuple des serviteurs est nombreux, vivant, varié. Ils sont bavards, rusés, obséquieux, intéressés, adroits, niais ou spirituels, empressés ou paresseux. Il y a quelques beaux types de servantes dévouées. Giovanna a servi longuement le comte d'Ormengo et reste seule maintenant au chevet de son maître mort.

Elle avait fidèlement, humblement servi le comte pendant quarante ans, sans en recevoir jamais ni paroles dures, ni paroles affectueuses, mais sentant son entière confiance et sa bienveillance inexprimée. Elle avait toujours eu pour lui pendant sa vie un attachement respectueux de créature inférieure. Jamais elle ne s'était sentie aussi proche de lui que maintenant qu'il n'était plus le maître de sa maison, que des étrangers mettaient librement la main sur ses clefs, tandis qu'elle seule parmi tant de serviteurs, tant d'amis, restait près de lui aussi dévouée que dans les jours passés de sa grandeur et de sa force. (*Mal.*, 570.)

Dans la famille des Trento, Teresina travaille depuis plus de vingt ans. Elle a soigné avec dévouement le fils Andrea, puis la mère, morte un an après son fils, et maintenant elle entoure M. Marcello de ses attentions, parfois maladroites, pour écarter de lui fatigues et émotions. Elle a des trouvailles aussi : un soir qu'il s'attarde au jardin, elle lui dit pour l'obliger à aller se reposer qu'elle a porté son café dans sa chambre. « Avant que son maître surpris eût le temps de protester, elle courait déjà vers la cuisine pour faire de son mensonge une espèce de prophétie. » (*Leila*, 37.)

Ces personnages entrent dans la série des *macchiette*, ils sont cueillis tout vivants dans la réalité, et l'art de l'auteur s'est appliqué à les présenter tels qu'il les a découverts. Il les aime d'une tendresse amusée. Il en a de tous les genres, « vieux, jeunes, laids, aimables, stupides, spirituels... Des personnages solennels, des dignitaires, des célébrités, des aristocrates qui (le) regardent de haut en bas, sans se douter qu'ils sont de gracieuses *macchiette* de sa collection ». Une quantité d'êtres s'offraient à son observation pénétrante et sympathique, il s'est plu à en démonter le mécanisme pour trouver l'âme, puis à le remonter pièce par pièce avec un art de la vie inimitable,

précisément parce que leurs gestes, leurs manies, leurs ridicules ne sont pas privés d'âme.

*
* *

Fogazzaro, parce qu'il s'attache à la personnalité spirituelle, voit surtout ce qu'elle a de singulier, d'original, beaucoup plus que ce qui est sentiment commun, répétition, aspects collectifs de la vie. Trop replié sur lui-même dans sa vie secrète, malgré ses désirs d'action et d'apostolat, trop frappé par l'isolement d'un être au milieu des autres, il a représenté surtout des isolés. Et c'est pourquoi, dans son œuvre, on chercherait en vain une famille. Lui qui fut toujours entouré d'affections familiales, qui fut un père tendrement dévoué, il ne semble pas avoir senti la poésie de la famille ; c'est d'abord le problème de l'amour entre deux êtres qui l'intéresse. Même les couples mariés n'échappent pas à l'isolement, Luisa et Franco, à peine unis, s'opposent, se ferment, ne se comprennent plus. Pour la même raison il n'y a pas d'enfants dans les romans de Fogazzaro. Seule exception, la délicieuse Ombretta, une de ses plus exquises créations et qui montre à quel point il aurait pu être le poète de l'enfance, n'est là que pour accentuer l'opposition des caractères de ses parents, et, par sa mort, déterminer cette grande douleur qui manifestera leur vraie valeur.

Chaque personnage est occupé de lui-même plus que des autres ou même simplement de l'autre. Le dévouement, l'abnégation totale, où les trouvons-nous ? Chez l'oncle Piero du *Petit monde d'autrefois*, chez donna Fedele, dans *Leila* ; or, le premier est resté célibataire avec la charge de sa sœur, puis de ses neveux et n'est préoccupé par aucun souci d'amour ; l'autre a vieilli aussi dans le célibat après avoir renoncé toute jeune à un amour impossible.

Fogazzaro a représenté dans ses héros quelques êtres chers, son père, sa mère, d'autres parents, mais il les place dans des situations qui rappellent ses propres inquiétudes, il ne représente pas leur vie commune, leur attachement mutuel, leur affection pour leurs enfants. Les pères et les mères ne sont pas flattés. Des mères, beaucoup sont mortes ; parmi les vivantes, l'une bonne et douce, la mère de Luisa, meurt au début du ro-

man ; la mère de Nepo Salvador est vulgaire, intéressée, stupide, malmenée par son fils ; celle de Daniele Cortis est un monstre de vice et d'hypocrisie ; celle d'Elena, qui, sous une apparence correcte, a eu quelques aventures, est légère et superficielle ; celle de Lelia s'est donnée à la galanterie. Il en reste deux, la mère de Miranda, bonne et dévouée, mais un peu effacée, et celle d'Elisa Maironi Scremin, miracle de dévouement sous un aspect caricatural. Ajoutons une grand-mère odieuse.

Et les pères ? Presque tous aussi sont morts, parmi les autres le père de Lelia est franchement odieux et répugnant, celui d'Elisa grotesque, prêt à tout sacrifier à de mesquines ambitions politiques ; enfin Steinegge est passionnément attaché à sa fille retrouvée, ce qui le rend touchant, malgré son extérieur ridicule. Il faudrait ajouter sans doute dans les types de pères M. Marcello, excellent vieillard parfaitement bon et généreux qui vit avec le souvenir de son fils mort, mais justement nous ne le voyons pas vivre avec ce fils.

Faut-il compter parmi les parents Luisa et Franco Maironi ? Nous trouvons là l'unique exemple d'un petit groupe familial. Un père et une mère sont penchés sur un enfant dans ce roman qui est, moins que les autres, nourri de l'éternel tourment de l'auteur. Mais la petite fille, malgré toute la joie qu'elle leur donne, est souvent une occasion de conflit, et elle meurt avant d'avoir cinq ans, ce qui limite singulièrement les rapports de parents à enfants que nous cherchons à saisir dans l'œuvre du romancier.

Quand ils ne sont pas complètement orphelins, et souvent dès leur bas âge, les personnages de Fogazzaro n'ont que l'un ou l'autre de leurs parents. Seule Lelia, l'infortunée, a encore son père et sa mère, mais ils sont séparés depuis longtemps, menant, chacun de son côté, leur vie crapuleuse.

Les personnages de Fogazzaro sont, pour la plupart, des isolés.

*
* *

A titre d'exemple et pour suivre de plus près le travail du romancier, arrêtons-nous à deux personnages qui par leur opposition rendront plus apparente la souplesse d'un grand talent.

Violet Yves [1], sœur de toutes les héroïnes de Fogazzaro, est pourtant différente d'elles, comme *Le Mystère du Poète* est différent de tous ses autres romans. A le considérer comme une longue nouvelle sentimentale on en laisse échapper toute la valeur et tout le charme. Transposition poétique d'un épisode vécu, il est présenté comme un récit, fait plusieurs années après, et secrètement, par celui qui en fut le héros à l'insu de tous ceux parmi lesquels il est revenu vivre. C'est une sorte de rêve lointain et pourtant plus présent à l'esprit du poète que sa vie de chaque jour. Et le récit, en effet, est enveloppé d'une atmosphère de rêve, créée en partie par le dépaysement du Poète qui se trouve en terre étrangère, dans une nature et avec des personnages dont la poésie lui est toute nouvelle.

Et ce rêve n'est pas autre chose qu'une orchestration du thème de l'amour. L'amour prédestiné dont le signe est la voix harmonieuse entendue en rêve et retrouvée dans la réalité. L'amour invincible qui arrive à renverser tous les obstacles. L'amour trahi dont Violet a souffert tout d'abord. L'amour dévoué et désolé du fiancé actuel qui sait n'être pas aimé. L'amour douloureux de Violet qui croit impossible ce nouvel épanouissement de vie, au prix de la souffrance d'un autre. L'amour purifiant qui a sauvé le poète d'une liaison avilissante. L'amour triomphant et joyeux, blessé seulement par l'amour déçu du premier fiancé qui réapparaît. L'amour immortel enfin qui survit à la mort de Violet.

Violet, et le lecteur n'en connaît que l'image conservée dans le souvenir du Poète, apparaît ainsi dans une perspective d'amour, non parce qu'elle n'est sensible qu'à l'amour, mais parce que ce rêve d'un printemps germanique est un rêve d'amour. Quand le Poète est sur le point de voir pour la première fois celle dont il ne connaît que la voix, il se trouve « sans autre

1. En choisissant ce nom pour son héroïne, anglaise par son père, Fogazzaro s'est-il souvenu des *Mémoires d'Outre-Tombe* et de l'amour inspiré à Chateaubriand par Charlotte Ives jeune anglaise qui s'intéressait à la littérature italienne ? (*Mém.*, II, p. 133-150).

« Je repris mon travail... Charlotte que je cherchais ainsi à me réconcilier par la gloire, présidait à mes études. Son image était assise devant moi tandis que j'écrivais. Quand je levais les yeux de dessus mon papier, je les portais sur l'image adorée, comme si le modèle était là en effet. Charlotte éclose d'un rayon de lumière régnait sur moi ».

conscience que celle du moment présent », autant dire hors du temps (*M. P.*, 30). Violet, de son côté, avoue : « Vous me dites que vous avez rêvé, et moi je crois vivre dans un rêve, être et ne pas être la même personne qu'avant. Vous savez, comme en rêve. » (*M. P.*, 52.)

L'amour est né en rêve, la voix de rêve a déchaîné toutes les puissances d'amour dans le cœur du Poète et le visage attendu ne peut être vu déjà qu'à travers l'amour. Violet a un corps long et mince, un visage fin auréolé de cheveux blonds frisés, des yeux couleur de mer, doux et myopes, un cou très pur et blanc, une main délicate et intelligente. Pour le Poète elle est belle d'une beauté cachée et réservée pour lui. Elle a surtout sa voix, d'une inexprimable douceur. Figure délicate et élégante, sa fragilité est accentuée par « une marche incertaine », la jambe gauche est un peu raide ; le bras gauche n'a pas non plus toute la vigueur de l'autre. Ce corps d'un charme si séduisant on le sent blessé, image et écho d'une blessure plus profonde.

Artiste, elle est sensible à la beauté des choses et elle s'harmonise à la nature belle qui l'entoure. Ainsi dans les solitudes de Lanzo d'Intelvi où elle aime à peindre. Mieux encore, sous les ombrages du Bahnhofswald près d'Eichstätt, où l'on fête le *Maiwein*, introduisant comme pour un rite sacré dans les bouteilles de Rüdesheimer, des bouquets du blanc *Waldmeister*, « qui devait mourir ainsi, cédant au vin son doux parfum sauvage », (symbole douloureux et prophétique). Et l'exquise petite Luise, douce figure poétique, « petite fée enjouée de la forêt allemande » au « visage brillant de gaîté et de malice », tisse autour de Violet par ses gestes gracieux et vifs, ses chants et ses caresses, une atmosphère de rêve et de poésie (125-126).

Cultivée, intelligente, d'esprit vif, compagne idéale, elle goûte la poésie, sait apprécier et juger avec finesse les petites pièces que lui dédie le Poète. Elle lui parle de sa mission et de son œuvre future. Elle connaît la littérature italienne et ses préférences vont à Leopardi, moins peut-être pour la beauté de sa poésie que parce qu'elle y a trouvé un écho de ses désillusions, un prolongement de sa propre tristesse.

Il y a en elle une puissance de passion non éteinte après son

premier amour, que recouvre son pessimisme et que révèlent parfois ses regards. Elle apparaît d'abord triste, douce et grave, ayant perdu la foi en l'amour et même « en la stabilité de tout sentiment humain ». Sous le poids de cet amour nouveau qu'elle pense impossible, il lui arrive de plier comme accablée par une douleur trop forte. Mais lorsqu'elle est libre de se laisser aller tout entière à son amour — cet amour prédestiné qui transforme tout l'être et toute la vie — elle est une fiancée aimable et gaie, pleine d'entrain, malicieuse ; elle sait plaisanter avec une coquetterie, avec une grâce indescriptible. Elle a « souvent de ces moments délicieux pendant lesquels elle semblait être une autre Violet, une Violet telle que (son fiancé) n'aurait pas cru qu'elle pût exister et qui (le) rendait fou d'amour et de terreur jalouse » (239-240).

Créature de rêve, elle finit comme un rêve, laissant au Poète revenu dans son pays, auprès des siens, repris par la vie quotidienne, le souvenir mystérieux qui l'aide à vivre.

*
* *

En don Emanuele qui vit dans le dernier roman de Fogazzaro, *Leila*, nous avons un de ces types de personnages secondaires pour lesquels le romancier met en œuvre avec autant de diligence que pour les personnages principaux ses dons d'observateur et de créateur.

Tout révèle chez don Emanuele les origines aristocratiques : son visage, sa personne, ses manières, son langage. Neveu d'un Cardinal, fils d'un camérier secret du Pape, frère d'un garde noble, il s'était senti depuis sa petite enfance destiné à la prélature. Entre six et huit ans, quand on lui demandait ce qu'il ferait plus tard, il répondait : « Je serai évêque », entre huit et douze, il disait : « Je serai prêtre », entre douze et quatorze, il répondait obstinément, les yeux à terre : « Je ne sais pas. » La réponse sincère aurait été « cardinal » (L., 138).

Travailleur, mais peu intelligent, ses séjours auprès de son oncle le Cardinal l'avaient singulièrement aidé dans ses études. Cet oncle « avait été un soleil pour son neveu l'astéroïde, il en avait attiré le cours dans son propre ciel, sans le vouloir, sans

le savoir, depuis le moment où l'astéroïde étudiait la grammaire » (137).

Son zèle religieux est sincère, ses convictions profondes, ses mœurs pures. Son ambition n'est pas consciente, il se croit vraiment appelé à servir l'Eglise et pense être destiné à la servir comme prélat mieux qu'autrement.

L'idée qu'il se fait de Dieu lui a été inculquée par un grand-père autoritaire ; la crainte de Dieu, que celui-ci avait imposée à toute sa famille, ne se distinguait pas très bien de la crainte qu'il inspirait lui-même, si bien que la paternité de Dieu n'était pour don Emanuele qu'une formule.

Ses lèvres l'appelaient Père alors que son cœur le sentait monarque... Son Dieu était une sorte de Grand-Père infini, saint et terrible. Et l'Eglise qui, pour lui, n'était que la hiérarchie, ressemblait un peu à la maison du grand-père où prêtres et moines étaient toujours accueillis comme des êtres célestes, supérieurs à l'humanité (134).

Tourmenté plus qu'il ne voudrait le laisser croire par d'âpres tentations, il éprouve pour les faibles et les vaincus un mépris qui est comme la revanche de victoires dont il sort triste, avec une inconsciente envie à l'égard des jouisseurs. Arracher les âmes au monde et à ses plaisirs est son grand souci. Son attitude extérieure est toujours celle d'un prêtre digne et pieux. Distant avec tous, il évite surtout d'être rencontré seul avec une femme. Il mêle à la froideur la componction. Toutes ses paroles sont mesurées, son regard ne parle jamais.

Il se sent la conscience pure car son zèle religieux couvre et justifie à ses yeux ses hypocrisies et ses intrigues. L'intime aversion qu'il éprouve pour don Aurelio, il ne se l'avoue pas. Il croit détester ses idées. Irrité par sa vie et ses paroles irréprochables, il le tient pour un hypocrite. L'ayant dénoncé comme moderniste il arrive à le faire déplacer. Son aversion s'étend au jeune Alberti à cause des idées et de la liaison qu'on lui prête, et à donna Fedele leur amie dont il ne peut supporter la franchise.

C'est par zèle religieux encore qu'il veut sauver l'âme de Lelia si menacée. Au cloître elle serait à l'abri des tentations

du monde : il faut la soustraire à l'influence de donna Fedele, à l'amour d'Alberti. Son salut éternel est en jeu. Sincèrement il prie de toute son âme pour la réalisation de projets aussi saints, « demandant à Dieu aide et lumière contre le démon qui s'oppose à ses desseins ». Il combine un plan dans lequel la belle-sœur du curé a un rôle à jouer : elle devra emmener Lelia en pèlerinage ; et il suggère à la pauvre femme qui s'étonne timidement quelques mensonges utiles.

« Le Seigneur veut que vous parliez comme je viens de vous le dire. » Le mensonge suggéré par don Emanuele avait une âme de vérité supérieure qui ne lui était accessible à elle que par la foi.

Le vicaire, non seulement persuadait Mme Fantuzzo, mais était persuadé que tous les conseils qu'il lui donnait venaient d'une « Volonté Supérieure à laquelle ils étaient tenus l'un et l'autre d'obéir : lui d'abord, elle ensuite » (481-487).

Son zèle est ardent pour la gloire de Dieu.

Portrait vigoureux, fouillant loin dans l'âme humaine, sans faiblesse, avec une pénétration exempte d'âpreté.

CHAPITRE VIII

LA LANGUE ET LE DIALECTE. LE STYLE

La question de la langue est envisagée par Fogazzaro d'une façon très personnelle. Dans son discours de 1872 il ne s'y était pas encore arrêté longuement.

Je ne m'aventurerai pas à vous parler de la question de la langue, terrain dangereux où se trouvent installées des autorités d'un si grand poids, qu'il est difficile d'y passer indemne entre la servilité et l'arrogance [1].

C'était là une façon modeste, et peut-être adroite, d'éviter une question en effet très ardue. Il se permet pourtant une appréciation : un romancier de goût évitera deux erreurs : celle qui consisterait à faire parler par tous ses personnages, quelle que soit leur province, une pure langue toscane, ce qui serait contraire à la vérité, mais aussi celle qui lui ferait mettre le pur dialecte sur les lèvres de ses personnages, ce qui serait contraire à l'art. « Il trouvera le moyen de conserver le génie du dialecte, sans servile reproduction du vrai, sans offenser l'oreille, sans rester inintelligible. » C'est affaire de goût que de trouver cette *via media* entre le conventionnel et le réalisme [2].

Or voici qu'entre 1885 et 1896, il introduit le dialecte dans *Petit monde d'autrefois* et continue dans les romans suivants. On nous dit même que les manuscrits de ce *Petit monde* portent des corrections là où l'italien d'abord employé est remplacé par le dialecte. Le moment serait donc ainsi indiqué, où Fogazzaro choisit résolument le dialecte, et on en déduit que Fogazzaro

1. *Avv. del romanzo...*, p. 47.
2. *Ibid*, p. 50.

arrivait ainsi « aux dernières conséquences des thèses de Zola et de Verga en matière de langue »[1]. Ce n'est peut-être pas tout à fait exact.

Il est bien vrai que réalisme et naturalisme ont marqué leur sillage dans la langue. La hantise du mot parfaitement exact fait choisir le cas échéant le mot exotique, le souci de trouver le mot convenant exactement au personnage qui parle conduit à la recherche d'un vocabulaire spécial et aussi d'une syntaxe particulière. On adopte l'argot et le patois ; puis, pour accentuer l'impression ou créer l'ambiance, argot et patois passent sous la plume de l'auteur en discours indirect.

En Italie la question se compliquait, trouvant un état de fait très particulier : celui d'un pays qui n'avait pas une langue, mais des dialectes. La question de la langue italienne n'était certes pas un problème nouveau. Elle avait été envisagée déjà par Dante qui lui consacra son traité *De vulgari eloquio* ; il cherchait à constituer une langue littéraire unique pour la péninsule, en supprimant dans chaque dialecte ce qui lui était particulier, schéma de langue abstraite qui n'a jamais existé et ne peut pas exister. Mais il écrivait en même temps sa *Divine Comédie* en une langue qui n'est autre que le toscan, et, par son génie, il la consacrait ainsi langue littéraire. La question n'en était pas résolue pour autant. Théoriquement, les autres provinces n'admettaient pas une supériorité du toscan, malgré le fait créé par les œuvres de Dante, Pétrarque et Boccace, et, pratiquement, on continuait à parler les dialectes, ce qui maintenait une barrière entre la langue écrite et la langue parlée. Après des siècles, au cours desquels traités et discours se sont succédé, la question n'est pas encore pratiquement tranchée, d'autant plus que la langue littéraire maintenue par l'effort des puristes se trouve elle-même éloignée de l'usage courant du toscan, et celui-ci paraît affecté s'il est employé par les habitants d'autres provinces.

En outre quand un Italien abandonne son dialecte pour la langue nationale, il ne parle pas exactement le même italien que celui de la province voisine ; il y a des différences de voca-

1. Piero Nardi, *A. F.*, p. 236.

bulaire, peut-être pas de très grandes différences de syntaxe, mais néanmoins un certain nombre d'expressions qui seraient en toscan des solécismes ; il y a aussi, particulièrement en Piémont et en Lombardie, une invasion de gallicismes qui épouvantent les puristes. Ce ne serait pas tout à fait exact de vouloir comparer cette situation à celle des provinces françaises où la langue se trouve émaillée de provincialismes. L'écrivain français, à moins d'un propos délibéré, évitera soigneusement les provincialismes comme une faute, tandis que l'Italien, milanais ou vénitien, n'acceptera pas si facilement de se dépouiller pour parler toscan ou, si l'on préfère, pour parler un italien qui n'est autre que le développement de la langue toscane.

Un personnage de roman italien peut parler le patois, le dialecte, l'italien habillé par la province, enfin un italien « aulique » que personne ne parle. L'écrivain lui-même, s'il ne sacrifie pas au pur dialecte (il y a toute une littérature dialectale que nous n'envisageons pas en ce moment[1]), pourra choisir entre l'italien de sa province, le toscan et l'italien « aulique ».

Manzoni, lui, avait opté pour le toscan vivant, véritable langue italienne, et il était allé « rincer son linge dans l'Arno », autrement dit, il avait écrit de nouveau ses *Fiancés*, et avait donné, en 1840, une édition corrigée phrase par phrase et dont le vêtement italo-lombard de 1825-1827 était devenu toscan.

Quand les doctrines réalistes et naturalistes arrivent de France, elles trouvent donc une situation bien compliquée. Ce que nous avons dit concernant l'accueil fait au naturalisme en général, trouve ici sa place. Il y a l'engouement de ceux qui, acceptant la doctrine, exploitent largement les possibilités offertes par les dialectes, comme Capuana. D'autres s'opposent au dialecte pour des motifs divers, soit au nom de l'art, soit au nom de l'unité nationale si péniblement conquise et qui doit être consacrée par l'unité de langue.

Fogazzaro ne se range ni avec les uns ni avec les autres. Voyons d'abord son opinion en matière de langue « aulique »,

1. Fogazzaro a écrit en dialecte un acte : *El garofolo rosso* (Cf. ch. *L'Humour*), et une « version de la musique » (Bach, *Le clavecin bien tempéré*, Prélude VI), *Discours de Dame Cleofe à sa fille*, plein d'entrain et d'humour. Il montrait ainsi qu'il considérait le vénitien comme ayant valeur de langue littéraire.

de langue toscane, d'italien avec son habit de province. Il se prononce contre la langue académique cultivée par les puristes sur le modèle des auteurs classiques, c'est pour lui une langue morte qui distille l'ennui. Mais il est aussi contre l'imitation du parler vivant de l'heureux peuple de Toscane, car « les grâces vivantes de leur langage », recueillies avec soin, ordonnées et classées par l'écrivain, « meurent bientôt sur (ses) pages comme des papillons fixés par l'épingle du naturaliste » [1]. Il ne cherche pas à prendre ainsi position sur la question de la langue, « terrain mouvant », mais il juge d'une façon générale que la pensée et son expression ne peuvent être séparées. La forme n'est pas le vêtement de la pensée, elle en est l'incarnation. Une langue employée par un écrivain sera artificielle et restera « vêtement », si elle n'est pas celle qu'il pense et dans laquelle « s'incarne » sa pensée. Or pour un écrivain la langue normale est l'italien coloré de sa province ; on lui dira qu'il écrit mal, mais devrait-il préférer une langue figée pour écrire des livres que bien peu lisent mais dont on dit qu'ils sont bien écrits ? Il faut aussi dans le roman considérer la vérité des personnages : ce serait une erreur que de faire parler à tous, quelle que soit leur province, un langage purement toscan.

Mais le dialecte ? Pourquoi donc Fogazzaro a-t-il abandonné cette *via media* qui lui semblait la perfection en 1872 ? Dans la préface à la traduction française de *Malombra* (1898) où la question est abordée, il ne lui semble pas avoir changé de direction, mais bien avoir suivi toujours la même en acceptant les conséquences auxquelles elle l'entraînait.

J'avais là-dessus (sur l'emploi du dialecte) depuis longtemps une opinion bien arrêtée. Je l'avais même exprimée en 1872, dans un discours sur le roman. J'y ai été fidèle dans *Daniele Cortis*, malgré le reproche de mal écrire que cela m'a valu. J'ai même poussé l'audace jusqu'à parler franchement patois quand il le fallait et ne m'en repens pas [2].

Nécessité interne du principe posé depuis longtemps — et

1. *Avv. del romanzo*, p. 46.
2. *Préface Malombra*, *Minime*, p. 241.

qui déborde sa primitive abstention au nom du goût et de l'art — voilà pour Fogazzaro l'explication de son emploi du dialecte.



En recherchant dans l'œuvre de Fogazzaro l'origine et le développement de cet emploi du dialecte et surtout son sens, on verra que le romancier obéit au même souci que lorsqu'il introduit dans ses dialogues quelques phrases en langue étrangère, et que ce souci ne relève pas du vérisme mais bien du désir de suggérer des attitudes intérieures.

Dans *Petit monde d'autrefois*, on trouve des mots du dialecte lombard pour désigner quelque chose de particulier à la région comme certains vents : la *breva*, la *caronasca*, ou des mets, la *posciandra*, sorte de choucroute. Il y a des noms de lieux et des surnoms comme *el bargnìf*, introduit même dans un titre de chapitre ; le mot désigne, l'auteur en donne l'explication, le diable dans ce qu'il a de plus astucieux et très particulièrement ici Pasotti. *El scovin d'i nivol* (balayeur de nuages) est Franco Maironi, grand, mince, avec de longs et épais cheveux fauves. Toute la saveur de telles expressions réside dans leur forme dialectale.

Mais plus importants sont les personnages et leurs dialogues.

Il y a ceux qui parlent toujours le dialecte, les serviteurs, les paysans qui n'ont pas souvent la parole d'ailleurs. Les quelques phrases de dialecte qu'ils prononcent leur donnent un aspect vivant, direct, vrai. S'il n'y avait qu'eux on pourrait conclure à un souci vériste. Par opposition, la Cia, gouvernante de l'oncle Pierre ne parle qu'italien.

Parmi les personnages que l'on entend souvent, il y en a deux qui ne parlent que le dialecte, c'est Giacomo Puttini et Mme Peppina, femme du receveur des douanes Bianconi. Or, l'un et l'autre, chacun dans son genre, sont des créatures élémentaires, d'une spontanéité jamais corrigée par aucune réflexion, aucun retour sur soi et qui n'ont pas la possibilité de passer suivant les circonstances du dialecte à l'italien. C'est ce que font au contraire, sans toujours y apporter une grande dextérité, d'au-

tres personnages. Le receveur Bianconi, par exemple, parle italien au commissaire de Porlezza, son supérieur, mais s'oublie à dire quelques mots en dialecte quand la période est trop longue, ou qu'il s'anime, ou s'il s'interrompt pour parler à sa femme, ou encore lorsque la surprise ou la colère lui font oublier qu'il joue un rôle officiel. Cette différence entre le langage de la vie officielle et celui de la vie de tous les jours souligne ce qu'il y a d'affecté dans la réponse apprise par cœur par son neveu Ratì. Toute la scène, grâce à l'introduction du dialecte, est beaucoup plus révélatrice des caractères particuliers et de ceux d'un pays à une époque donnée. La traduction dans ce cas appauvrit d'autant le texte. Essayons quand même de rendre compte du procédé, en écrivant en italique ce qui est dit en dialecte.

Bianconi, humilié par l'art supérieur que venait de déployer son chef pour des fins d'espionnage, et

voulant montrer de quelque façon qu'il était zélé lui aussi, saisit par un bras le garçonnet qui tenait l'arrosoir et le présenta :

« Mon neveu. Fils d'une de mes sœurs mariée à Bergame avec un I. R. portier du Commissariat. Il a l'honneur de s'appeler François-Joseph, sur ma demande ; mais naturellement, par respect pour le nom on ne peut pas le lui donner continuellement. »

« *Sa mère lui dit Ratì, et son père lui dit Raton, pensez donc* ! » intervint la tante.

« *Silence !* » fit l'oncle, « moi je l'appelle François. Un garçon bien élevé, il faut le reconnaître, très bien élevé. Allons, François, dis un peu, quand tu seras grand qu'est-ce que tu feras ? »

Ratì répondit tout d'un trait comme s'il récitait son catéchisme :

« Quand je serai grand, j'agirai toujours en sujet fidèle et dévoué de Sa Majesté notre Empereur, et en bon chrétien ; et j'espère avec l'aide de Dieu devenir un jour I. R. receveur des douanes, comme mon oncle, pour aller ensuite recevoir la récompense de mes bonnes actions en paradis. »

« C'est bien, c'est bien », fit Zerboli en caressant Ratì. « Continuons à être bien sage. »

« *Ah* ! *Taisez-vous, Monsieur le Commissaire* », intervint de nouveau Peppina, « *pas plus tard que ce matin le gamin m'a mangé la moitié du sucre qui était dans le sucrier* ! »

« *Comment, comment* ! » dit Carlascia que la surprise fit changer de ton. Mais il se remit aussitôt et sentencia : « C'est ta faute, il faut mettre les choses à leur place ! N'est-ce pas, François ? »

« *Bien sûr* », répondit Ratì ; et le commissaire, agacé par cette dispute,

par ce ridicule résultat de sa phrase paternelle, prit congé brusquement.

Il était à peine parti que Carlascia lança un « *Tiens pour le sucre, toi* » et un formidable soufflet à François-Joseph qui attendait tout autre chose et se sauva en courant dans les haricots [1].

La signora Barborin parle peu, sa surdité la tenant à l'écart des conversations. A son mari pour qui elle a un grand respect, elle parle italien. A ses amis elle parle en dialecte, entremêlant même ses réflexions en dialecte aux phrases italiennes d'une lettre qu'elle a apprise par cœur pour pouvoir la répéter. Le cas de son mari est très différent, le *bargnif*, astucieux et hypocrite par nature, manque totalement de spontanéité et se surveille de près. Si bien que chez lui au contraire c'est le dialecte qui est voulu lorsque, très rarement, il l'emploie. Par exemple quand il veut simuler une joie affectueuse en retrouvant les Maironi et juge bon de rappeler qu'il a connu Franco « haut comme ça » ; le dialecte est ici la langue familière qu'on parle entre amis comme entre amis on rappelle des souvenirs familiers. Ou alors, pour taquiner Puttini ; il lui emprunte quelques mots de son dialecte.

L'oncle Piero oppose son italien au dialecte de Giacomo Puttini et à celui de sa servante ; s'il dit parfois une courte phrase en dialecte, c'est qu'il s'agit d'une formule toute faite ou amusante, et il l'introduit dans une phrase en italien, ou encore il reprend les expressions de son vis-à-vis au jeu, pour en rire. Ce sont comme des citations faites par un homme pacifique, s'amusant de ce qu'il voit et entend. Le dialecte est aussi chez lui signe d'une émotion qu'il veut cacher en accentuant son habituelle simplicité familière.

Les personnages principaux parlent rarement le dialecte. Lorsque Luisa devant le cadavre de sa fille, sa petite Ombretta si vivante quelques heures auparavant, commence à comprendre son malheur, au curé de Castello qui, pleurant comme un enfant, la supplie de considérer que toute sa fille n'est pas dans ce petit corps violacé, mais que son âme a rejoint celle de sa grand-mère au paradis, elle répond : « *L'à capii che ghe credi*

1. *P. m. a.*, p. 151-152.

minga, mi, al so Paradis. El me Paradis l'è chi ! » (Comprenez donc que je n'y crois pas, moi, à votre Paradis. Mon Paradis il est ici). » Le dialecte livre avec une spontanéité directe et poignante un état élémentaire, où le sentiment est lié à la racine de l'être où la puissance physique de la maternité se révèle pleinement.

Si l'on passe à des personnages d'autres romans, pas plus dans le dialecte de la marquise Nene que dans l'italien *intedeschito* de Steinegge, il n'y a désir de copier la réalité, mais expression de la psychologie du personnage.

La marquise Scremin est l'expression parfaite d'une bonté sans défaut, d'un dévouement généreux fait d'un oubli total de soi, d'attentions délicates, de toutes les finesses du sentiment dans une intelligence obtuse, une maladresse extérieure du geste et de la parole. Elle inspire à ceux qui voient seulement du dehors son aspect ridicule, un amusement dédaigneux ou pitoyable, et, à ceux qui voient l'intérieur, un respect attendri pour cette âme sainte et émouvante. L'art de Fogazzaro qui a produit ici une de ses plus belles réussites a su présenter le personnage sous tous ses aspects, et même, dans une scène avec don Giuseppe, grâce à une maîtrise parfaite, dominant sereinement la matière à élaborer, il a révélé son personnage à la fois et en même temps par son extérieur maladroit et son âme riche. Le dialecte avait ici son emploi, son rôle de révélateur, expression aussi directe que possible quoique mutilée, déformée, de tout un ensemble de sensations et de sentiments trop finement entremêlés pour être dits, car cette impuissance de la marquise Nene à extérioriser sa pensée est d'autant plus paralysante que cette pensée est plus complexe « *Belo, don Giuseppe, el cossa xelo, el prà* », et il y a dans les pauvres mots maladroits toute la beauté du tableau champêtre, que l'auteur exprime dans une page inoubliable, toute la douceur que cette beauté à laquelle elle est sensible, fait passer sur l'âme alourdie de souffrance de la pauvre mère. Mais quand il n'est pas essentiel de marquer ce contraste entre la richesse d'âme et la pauvreté de parole, le dialecte est abandonné, par exemple au chapitre final de la mort d'Elisa : c'est par l'action que s'exprime l'âme. La vieille dame n'espérait plus et « son calme, sa douceur, ses attentions

vigilantes étaient un miracle de volonté sainte ». Sa générosité l'empêche de se livrer à sa douleur, mais la retient pour veiller au plus humble bien-être des autres, c'est ce qui rend si touchantes ces paroles, à côté de la chambre de sa fille mourante : « Fais appeler papa vers six heures, et veille à ce qu'on lui apporte du lait avec son café, parce qu'il y est habitué. » Un souci vériste aurait dû introduire le dialecte, mais il aurait appelé l'attention sur les limitations de cette femme qui en ce moment est tout entière soulevée au-dessus d'elle-même. L'expression dialectale aurait brisé l'unité spirituelle du personnage, celle à laquelle Fogazzaro tient avant tout et qui impose, par la suite, le silence. Ce que la pauvre mère pourrait dire alors est si profondément senti, que même quelques mots maladroits ne pourraient être prononcés, le silence sauve tout :

Piero s'agenouilla devant sa belle-mère, lui prit une main et la porta à ses lèvres, et elle, un peu plus oppressée qu'avant, lui mit sur la tête son autre main, lui donnant son muet pardon, sa muette bénédiction, sa muette caresse au nom de sa fille morte. Tout ce qu'ils avaient à dire l'une et l'autre fut dit ainsi, longuement, sans voix, sans mouvement.

Dialecte, italien, silence, nous restons dans la même ligne, le même souci d'exprimer l'intime d'un personnage.

Steinegge est « tiré tout vivant de la réalité ». « J'ai fait surtout œuvre d'observateur », dit à son sujet Fogazzaro. Et pourtant, son italien incorrect, tout taché de germanismes et parsemé de mots allemands, a une autre valeur que « la copie servile de la réalité ». Chez lui aussi, ou plutôt chez lui déjà, il y avait à marquer le contraste entre des qualités profondes et une rude enveloppe parfois grotesque, ce langage particulier en était une expression, mais il disparaît lorsque l'intérêt porte ailleurs.



L'emploi du dialecte ne se limite pas à exprimer un personnage, il peut marquer entre les personnages présents soit une entente, soit au contraire une dissonance, une différence d'édu-

cation, la présence insolite de quelqu'un dans un milieu qui n'est pas le sien. Lors du repas chez la marquise Orsola, au premier chapitre du *Petit monde d'autrefois*, il est question du sentier très étroit qui, à Oria, va du débarcadère au Nisciorее, la villa du marquis Bianchi. Celui-ci, pour faire plaisir à donna Eugenia qui s'était plu à rappeler leur commune origine milanaise et avait le sentiment de leur supériorité sur ces nobles de province, dit en dialecte milanais et en français, double attention : « *L'è minga el Cors de Porta Renza, ma l'è poeu nanca, disgraziatamente, le chemin du Paradis.* » Le *disgraziatamente* italien, qui permet de passer du dialecte au français, fait des deux tronçons de phrase comme une sorte de citation. Ce qui arrive alors, c'est que, déclanché par ces mots, le mécanisme du dialecte se met à fonctionner sans retenue chez Viscontini, l'accordeur de pianos auquel la marquise avait fait dire de se mettre à table — bien qu'il eût déjà déjeuné — pour remplacer Puttini qui n'était pas venu, et faire ainsi le quatorzième. Les verres de Ghemme ayant enseveli sa timidité et son embarras, il saute sans égard dans la conversation avec son dialecte qui est la preuve qu'il ne se surveille plus et qu'il est « nature » dans une société où cela n'est pas de mise. « *Quell no* ! *propi no* ! *ghe l'assicuri mi* !... *Se son matto* ? *Nient del tütt* ! *Le dico che ona bolgira compagna non la mi è mai più toccata in vita mia.* » Et il raconte son aventure du matin, point de départ de la colère de Franco et d'un véritable drame (*P. m. a.*, 33-35).

Ailleurs le dialecte sert à créer l'atmosphère. Benedetto Croce lui-même, qui n'est pas tendre pour Fogazzaro, dit que le dialecte ne détonne pas dans le *Petit monde d'autrefois* ; il y est naturel, c'est le langage de la vie calme et somnolente de cette génération qui passait une bonne partie de son temps à jouer aux cartes et à pêcher à la ligne. Il est certain que des scènes de jeu de cartes et de pêche à la ligne perdraient de leur efficacité si le dialecte y était remplacé par l'italien.

Le *Petit monde d'autrefois* à la vie calme, retirée, faite presque tout entière, malgré les graves soucis patriotiques chez quelques-uns, de petites occupations, de petits sentiments, de petits manèges, est peuplé d'êtres élémentaires, spontanés, chez qui le dialecte est une nécessité. Le *Petit monde d'aujour-*

d'hui se meut dans la petite cité de Vénétie où l'on vit également entre soi, préoccupé par les intrigues locales — sentimentales, mondaines, administratives, politiques — et où il faut un effort lorsque certaines nécessités officielles obligent à sortir du dialecte. L'abandon du dialecte est aussi la marque que l'on donne une importance particulière aux paroles prononcées et qu'on désire les souligner par une certaine solennité. Pour raconter un fait divers dont il est tout fier de pouvoir informer ses interlocuteurs, et qui concerne des étrangers, un prêtre, « chroniqueur curieux et ambitieux », abandonne le dialecte et, solennellement commence en « langue aulique » : « Il faut savoir... » Mais à chaque interruption il reprend le dialecte, puis aussitôt après « remonte sur la chaire de l'italien correct ». (*P. m. m.*, 23-24.)

Chez le Docteur Zaupa, où se réunissent quelques conseillers qui voudraient trouver le moyen d'obtenir la démission du maire, Piero Maironi, l'emploi alterné de l'italien et du dialecte n'est pas le simple décalque du réel mais la manifestation d'états d'esprit collectifs et individuels. Les échanges d'opinion, surtout quand ils prennent la forme d'un discours, se font en italien, ceci leur confère un caractère officiel, dans une affaire qui veut être d'intérêt commun, mais les réflexions à voix basse de « l'homme acide » qui cherche à démolir l'effet des paroles de l'orateur, sont faites naturellement en dialecte. Lorsqu'une réflexion à voix plus haute finit par excéder celui qui parle, il apostrophe l'autre et spontanément les mots prononcés d'homme à homme, sans rapport avec le corps du discours prennent la forme du dialecte vénitien : « *Cossa gha ela ? La faccia la grazia de tasere, la faccia.* » Et aussitôt après l'italien revient (138).

***

Dans un salon, une réunion mondaine, comment éviter quelques mots français puisqu'ils sont la marque de la bonne société élégante et superficielle, et beaucoup plus facile à acquérir que de l'intelligence et des idées ? Ainsi dans le salon de Donna Giulia ou dans celui de Jeanne Dessalle, où le français sert aussi aux jeux de mots. Si Daniele Cortis introduit des phrases en

français dans ses lettres à Elena, c'est qu'il prend le ton léger, mondain, extérieur, qui lui semble le meilleur d'après les conseils du médecin de Cefalù : il faut distraire Elena et éloigner de son esprit toute préoccupation sérieuse.

A Bruges, les quelques phrases échangées en français par Jeanne Dessalle et Noemi d'Arxel, outre qu'elles permettent à Jeanne de taquiner aimablement son amie, sont un élément du « dépaysement », on est hors d'Italie. C'est un élément qui prendra toute son importance, on s'en doute, dans *Le mystère du Poète*, dont la plus grande partie se passe en Allemagne. Quelques mots fixeront le lieu des scènes : *Finalmente vidi* un friseur *aprire il suo gabinetto* (mot doublement significatif). Dans la conversation une exclamation en allemand maintient la pensée que nous sommes en Allemagne et parmi les Allemands tout particulièrement quand il s'agit de faire observer une coutume ou un caractère du pays. « Dans la cérémonieuse Allemagne, je n'ai pas connu deux personnes cérémonieuses comme le professeur Topler qui, même en disant le nom de son frère, lui appliquait des épithètes respectueuses », aussi le Poète ne manque-t-il pas de lui parler de *suo verehrter Herr Bruder.*

Dans le train qui l'emporte avec Violet vers l'Italie, le Poète tout à l'angoisse de savoir revenu l'ancien fiancé, veut à tout prix épargner à Violet le choc que lui produirait la présence de cet homme. Le train s'arrête, quelqu'un se penche à la portière, parle au conducteur. « Celui-ci répondit, et de sa réponse j'entendis seulement : *fünf Minuten*, cinq minutes » (Fogazzaro traduit toujours les mots allemands et anglais). Ne sent-on pas dans ces deux mots, reproduits intentionnellement en allemand, cette angoisse que nous venons de signaler, accrue par le fait que c'est en pays étranger que la menace pèse sur eux. Dans son affolement, le Poète ne comprend plus facilement la langue du pays étranger, deux mots seulement lui parviennent, deux mots qui parlent de temps, de ce temps qui ne veut pas fuir assez vite.

Très efficace aussi pour marquer une situation, l'abandon de l'italien au profit soit d'une autre langue, soit du dialecte. Les quelques phrases que l'abbé Marinier prononce en français

chez Giovanni Selva parmi les autres invités, marquent la position réservée de l'abbé, son manque d'adhésion aux idées exprimées et aux sentiments communs. Il est en dehors du groupe comme le montrent aussi certains gestes: quand les autres, sur l'invitation du professeur Dane, se recueillent pour prier avant de parler, l'abbé Marinier bien vite regarde du coin de l'œil s'ils ont fini. Il est en face des autres, tantôt « avec un mélange d'ironie et de pitié », tantôt « avec un sourire glacial... un mot gracieusement sarcastique ».

Lorsque le Poète dit à Topler senior son intention de tout tenter pour épouser Violet qui l'aime, le vieil Allemand se prend la tête à deux mains et répète à voix basse : « *Was für eine Geschichte, was für eine Geschichte* ! ah ! quelle histoire ! ah ! quelle histoire ! » Puisque Topler parle toujours allemand il ne peut être question ici de copier la réalité, mais bien de manifester le retrait de Topler qui se parle à lui-même, concentrant toute son attention sur l'idée de la souffrance de son frère, cherchant déjà comment l'atténuer, seul momentanément avec sa pensée.

Il arrive que les mots soient chargés dans leur propre langue d'une valeur, d'une saveur aussi, qui en rend l'expression irremplaçable. Leur valeur auditive ou leur valeur sentimentale, ou les deux à la fois, empêche de les traduire. Le Poète avait entendu en rêve une voix à l'accent étranger, dont il se rappelait la musique sans se souvenir des paroles prononcées. Il est donc indispensable, lorsqu'il entend la voix même de son rêve sans voir la personne qui parle, que cette voix prononce des mots étrangers: « *The bells*, les cloches », et « *Yes, there is hope*, oui, il y a de l'espoir». Et il est naturel qu'il se répète à lui-même la phrase telle qu'il l'a entendue et qui, par sa douceur, lui semble rappeler le parfum de l'*olea fragrans*. S'il s'attachait seulement et superstitieusement au sens des mots prononcés, peu importerait qu'ils fussent traduits, mais leur véritable valeur vient de leur musique qui ne peut être modifiée.



L'introduction d'une expression dialectale ou étrangère, ou

d'un barbarisme, peut répondre simplement à une intention comique. On produit un effet comique avec toute langue non communément admise. L'effet est isolé ou répercuté, comme par le mot de Dane qui parle de langue *troica.* La conversation ayant commencé en anglais chez les Dessalle, dans la belle villa aux fresques de Tiepolo, Gonnelli, florentin, qui ne connaît pas l'anglais

apostrophe à mi-voix le magnifique Enée de Tiepolo : « *Eheu, Troiae fili, nonne tibi quoque...* » exprimant son ennui de l'anglais dans un latin gonnellien que ni les dames ne pouvaient comprendre ni les hommes ne pouvaient traduire.

Les hommes rient, les dames sont intriguées et Mlle Berta ingénument demande la traduction à Dane qui dit à Gonnelli

avec son fin sourire et son italien mal dégrossi : « C'était peut-être la langue troïque, Monsieur? — Oui, oui, latin troïque, fit Gonnelli, troïcissime. Et je jure par cette Didon dégingandée, excuse-moi, Carlino, ce n'est pas toi qui l'as peinte, que Destemps, Bessanesi et moi nous parlerons et que ma fille se taira en langue troïque pendant tout le repas, vive Dieu ! si vous n'en finissez pas avec l'anglique. Nous avons ici Mlle Berta qui parle lungarnique comme le Baccelli du Palais Vieux... Notre très vénéré professeur Dane qui se trémousse assez bien dans un fiesolaïque un peu à lui, disons-le, un damné fiesolaïque qui n'en est pas moins toscanique. Donc... » (*P. m. m.*, 263-264.)

Lorsque l'effet comique vient de l'ingénuité du sentiment exprimé par un être simple, supprimer le dialecte serait supprimer la saveur d'une expression toute spontanée, détruire par une expression empruntée, par une sorte de traduction qui suppose un travail de l'esprit, l'ingénuité en quoi consiste le comique. Rappelons « ce vieux sacristain louche, boiteux, bossu, sale, qui adorait son église, et qui à une remarque de Gonnelli « Elle sent mauvais ton église », avait répondu « *Eh no, signor, son mi che spuzzo.* » (*P. m. m.* 265.)

Fogazzaro n'emploie jamais le dialecte en discours indirect. Les confidences de Barborin se terminent par une phrase directe en dialecte, après trois quarts de page de style indirect en italien. C'est pour l'auteur un moyen d'éviter le dialecte qui n'a

plus sa raison d'être quand toute l'attention est réclamée par le contenu des confidences, par ce qu'elles révèlent non plus de Barborin mais des projets de la marquise Orsola. De même, dans l'intervention malheureuse de l'accordeur de pianos, pendant le dîner de la marquise, lorsque l'effet obtenu par le dialecte s'est vérifié, mais qu'il importe de connaître l'aventure arrivée au pauvre Viscontini, le récit est fait en style indirect pour éviter le dialecte devenu inutile. Le style indirect est un moyen dont se sert Fogazzaro pour limiter l'emploi du dialecte et lui conserver sa valeur.

L'existence des dialectes et des particularismes qu'ils créent ou entretiennent est aussi, pour le romancier, un élément constitutif des petits mondes clos, dont il ne pouvait négliger l'apport. A Vicence, le préfet, un Florentin, arrive dans le salon de la marquise Nene : « Attention, dit un Vicentin, à mi-voix, ironique, attention, maintenant il s'agit de parler proprement, si j'avais su j'aurais apporté ma grammaire. » Et l'auteur ne manque pas de signaler l'aspiration du *c*, propre au florentin populaire : «*Dio la honservi* » dit le préfet. Si bien que lorsque chaque groupe se disperse en critiquant les autres, les Vicentins déclarent que sa cravate est *un vero hollare di haval di harretta dello Stato*. Fogazzaro n'est pas très tendre pour le toscan ni pour les Toscans. Le toscan c'est la langue que les étrangers apprennent de préférence, avec un certain snobisme, et Carlino Dessalle a un accent florentin très prononcé. Le « petit snob Fanelli » est un Siennois de passage à Vicence. Gonnelli, le Florentin, lorsqu'il voit quelque chose qui est nouveau pour lui, dit : « Pas mal, pas mal, mais ce n'est pas la Toscane. » Un Florentin à Vicence apparaît comme un étranger et il est lui-même dépaysé.

Fogazzaro n'est pas tendre non plus pour ces Vénitiens qui, ne sachant pas parler autrement, cherchent à se justifier par une préférence pour le dialecte natif. Marina ayant dit quelques mots en anglais, la comtesse Fosca intervient :

De grâce, Marina, ne te mets pas à parler français, mon cœur, car à Venise, avec ce maudit français, il n'y a plus moyen de vivre. Qu'est-ce que tu as dit ?

— Allons, maman, encore une sottise, Marina a parlé anglais et non français.

— Pardon, dit alors Finotti, pour se réconcilier avec la comtesse Fosca qui était devenue très rouge et se versait un réconfort de Barolo, pardon, comte, pourquoi anglais ? pourquoi français ? Quand on a le bonheur de naître avec dans la bouche le miel parfumé de ce cher dialecte, fait par les Grâces à l'école de Vénus, pourquoi se gâter le palais avec le français et avec l'anglais ? La comtesse a raison.

Et celle-ci, soulagée, reprend :

— ... Notre langue est ce qu'elle est, mais au moins elle n'est pas pleine d'os et d'arêtes comme les autres... Débaptisez-moi si j'ai jamais dit deux mots autrement qu'en vénitien. Mais maintenant il ne faut plus faire ainsi. Maintenant il faudrait avoir honte d'être vénitiens... Non, non, avec un étranger, je ne dis pas, mais entre nous ? (*M.* 357.)

Fogazzaro profite de l'épisode pour se moquer agréablement de ceux qui défendent comme par principe leur façon de parler quand ils n'en connaissent pas d'autre.

L'emploi du dialecte s'est imposé au romancier par son souci constant d'exprimer autre chose que ce que les mots disent. Le sens littéral est unique, les mots sont des signes précis, trop précis et trop limités. Si Fogazzaro avait voulu seulement désigner l'objet, le mot italien pouvait remplir le même office que le mot dialectal inutile. Mais il y a toute la frange de réalité insaisissable que traînent derrière eux les mots et différente pour chaque mot, même pour plusieurs mots désignant le même objet. Ce que veut exprimer ou suggérer Fogazzaro par le dialecte, c'est ce que les mots ne disent pas.

Lorsque le dialecte lui est apparu comme une expression réaliste, il l'a repoussé ; quand il a compris sa valeur symbolique, il l'a adopté. Il n'y a pas là de contradiction.

*
* *

La conception du style, qui chez Fogazzaro s'est précisée et développée peu à peu, était déjà tout entière contenue dans sa définition de 1872.

Il est vain de considérer la forme comme le vêtement quand elle est l'incarnation de la pensée. Penser nettement, imaginer fortement est la première loi pour bien écrire, le premier élément du style, c'est-à-dire de la physionomie que prend l'idée dans l'esprit d'un écrivain donné [1].

Il repousse la phrase académique que l'on cherche à découper, assembler, orner, comme on ferait d'un vêtement : le style est un corps qui se trouve de lui-même modelé par l'intérieur. Bien plus, pour lui le visage et le corps comptent moins par les traits que par l'expression qui révèle l'âme, aussi sa phrase ne compte-t-elle que par ce qu'elle exprime et non par ses qualités extérieures.

On chercherait en vain chez Fogazzaro une forme qui soit musicale par le choix des sonorités, la place des accents, le rythme : il se refuse à construire son style de l'extérieur. Les phrases parfaites — trop parfaites — de d'Annunzio peuvent et doivent se lire à haute voix : peu importe le sens, elles enchantent par leur beauté propre. Rien de semblable chez Fogazzaro.

La luna trascinava i suoi splendori per il lago verso le acque di ponente (*P. m. a.*, 194). La vision sans effort s'élève et éblouit. Relisons à haute voix en écoutant sons et rythme, le résultat est négatif et la vision disparaît.

L'aria era immobile fresca e odorata di umidore nelle cavità ombrose, calda sui pendii scoperti e viva di fragranze selvaggie, di amorose voci mute d'erbe (*Leila*, 202). A condition de ne pas l'« écouter », la phrase très suggestive est d'une légèreté aérienne riche de sensations d'une délicatesse extrême. Même dans la page si belle du *Petit monde moderne*, quand la marquise Nene marche lentement sur l'herbe à côté de don Giuseppe [2], page d'une puissance d'évocation musicale indépassable, la musique n'est pas dans les mots, elle est dans les choses, dans l'atmosphère, dans l'âme des personnages et leurs subtiles harmonies, suggérées par la phrase si simple et humble et comme transparente.

Il semble que le désir de l'écrivain soit précisément de ne pas

1. *Avv. rom.*, p. 48.
2. *P. m. m.*, p. 217-218. Cf. *infra*, ch. *Le symbolisme de F.*, la musique, p. 422.

attirer l'attention sur l'aspect extérieur d'une phrase qui ne doit que suggérer. Il ne recherche pas l'effet inattendu, n'accorde pas d'importance au mot rare, n'éprouve pas le besoin de bouleverser la syntaxe.



Fogazzaro cherche par sa phrase à suggérer la *vie* qu'il saisit dans la nature, les choses, les êtres et dans les invisibles rapports qui les relient. La vie échappe à un essai de prise directe, mais est sensible dans le concret qui la supporte et qu'elle anime. Aussi est-ce le verbe, signe de l'action, qui est chargé d'exprimer la vie de la nature [1].

Le onde stramazzavano tuonando sulla riva, sconquassavan le barche incatenate, mostravano qua e là, sino all'opposta sponda austera del Doi, un lingueggiar di spume bianche (*P. m. a.*, 11). (Les flots s'écrasaient en tonnant sur la rive, fracassaient les barques attachées, et, çà et là, jusqu'à la rive opposée, l'austère rive du Doi, s'agitaient des langues d'écume blanche.)

Il vento parlava per le macchie, per i capi frondosi degli alberi : lo si vedeva correre sul velluto dell'erba, cangiarne il verde (*M.*, 610). (Le vent parlait à travers les buissons, dans les cimes feuillues des arbres : on le voyait courir sur le velours de l'herbe, en nuancer le vert).

[*Le acque del fiume.*] *Passavano tra i margini sassosi o fioriti, saltando, ridendo, cantando sereni fino al fondo scabro... Blandivan l'erbe, mordevano i sassi...* (*M.*, 624). [Les eaux du fleuve.] Elles passaient entre les bords pierreux ou fleuris, en sautant, riant, chantant, sereines jusqu'au fond escarpé... Elles caressaient l'herbe, mordaient les pierres...)

Il ne s'agit pas seulement d'exprimer le mouvement, même dans les cas d'immobilité le procédé reste le même.

Laggiù a ponente, nubi colossali ardevano nel cielo e nel lago divisi dall'umile striscia nera dei colli ; *ardevano le cime verdi in faccia al Palazzo, e, a levante, i picchi inaccessibili dell'Alpe dei Fiori.* (*M.*, 107.) (Là-bas, au couchant, d'énormes nuages brû-

1. Cf. *supra*, ch. *Le poète dans la nature*, p. 48.

laient dans le ciel et dans le lac, séparés par l'humble bande noire des collines ; les cimes vertes brûlaient en face du château, et au levant brûlaient les pics inaccessibles de l'Alpe des Fleurs.) L'accent porte tout entier sur le mot répété : brûlaient.

Un sentier « s'enfuit » parmi les vignes ; un autre « va rejoindre la route... et tantôt touche le bord du lac, tantôt se tapit entre les murs et les haies »... (*M.*, 191.) La vie du sentier s'exprime spontanément par l'allure du passant. Le romancier arrive par le même procédé à des substitutions suggestives. On a orné le château pour réjouir le regard des invités : *Il popolo delle passiflore, dei gelsomini, delle altre piante arrampicate ai muri guardava dall'alto con mille occhi.* (*M.*, 205). (La foule des passiflores, des jasmins, des autres plantes grimpées sur les murs, regardaient d'en haut par des milliers d'yeux.) Il est question aussi de « timides brins d'herbe qui broutent le gravier ».



Les choses, qui ne sont inertes qu'en apparence, qui se laissent traverser par la vie, la reflètent, la portent, en deviennent les symboles, sont pour Fogazzaro un moyen d'expression très efficace.

Parfois elles ne sont qu'un reflet de la vie des humains, du comte Cesare et de sa nièce, par exemple.

Même les meubles du château étaient pénétrés de cette sourde inimitié et semblaient prendre parti tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre. Certaines fenêtres et certaines portes se prononçaient deux ou trois fois par jour. Marina les faisait ouvrir et le comte les faisait fermer. Un pauvre vieux fauteuil du couloir des paysages y perdit sa dignité et sa tranquillité. Presque chaque jour un décret le transportait devant un grand Canaletto, et un autre décret le repoussait à sa place primitive (*M.*, 134).

Activité qui n'est encore qu'un simulacre, cachant mal la passivité. Les choses vivent plus indépendantes du personnage, semble-t-il, dans le dôme de Milan, autour de Silla : « Les colonnes tristes exhalaient l'ennui, des vapeurs de sommeil montaient du sol, les portes de temps à autre bâillaient.» (*M.*, 443.)

Un exemple typique de la vie des choses et de leur valeur de symbole est donné par un chapitre d'importance capitale, dans *Malombra*, *Une partie d'échecs*. Plusieurs personnages se succèdent à l'échiquier et leur jeu, conforme ou opposé à leurs paroles, exprime leur état d'esprit. Le jeu étant resté seul un instant, l'auteur interprète le langage des pièces, chacune ignorant l'allure générale de la bataille ; leur position est le symbole de la lutte qui s'engage entre les habitants du château, mais qui ne les touche pas, comme lorsque l'orage gronde très haut sur les cimes et que le lac en est à peine effleuré. Entre Marina et Silla, revenus dans la pièce, le drame se noue, les mots prononcés désignent les échecs, mais ils sont lourds d'allusions à eux-mêmes [1].

Le leit-motiv, cher à Fogazzaro, n'est pas le retour d'une phrase ou de mots particulièrement expressifs, mais le rappel d'un objet symbolique. Dans *Malombra*, il est fréquent et parfois trop extérieur. Le portrait de gentildonna attribué à Palma le vieux, c'est Marina et son ardeur de vie (*M.*,103), Marina et sa séduction mondaine (165), Marina inaccessible à la comtesse Fosca (267), Marina entre son oncle et la comtesse (280), c'est la beauté de Marina (372). Tandis que « l'admirable tête d'ange priant peinte à la manière du Guerchin » (26), à côté du lit de Silla, cherche à conjurer le fatal destin de cet homme passionné et malheureux, et synthétise toutes les prières de sa mère disparue. Silla après un cauchemar, se réveille et pense au suicide. « A la tête du lit, l'ange passionné du Guerchin priait pour lui avec une ardeur véhémente, criait, muet, à Dieu : Qui l'a jeté sur la terre ? Qui lui a refusé ce que désirait son âme ? Qui l'a placé, sans qu'il le sache, l'a retenu, l'a ramené sur la voie de cette heure d'angoisse ? » (585.) Une lueur d'espoir est apportée par le billet d'Edith. « Ce n'était plus le même Silla qui rêvait ainsi, assis sur son lit, tandis que l'ange du Guerchin priait toujours. » (595.) Et après le dénouement tragique, « dans l'ombre sinistre du château, l'ange du Guerchin priait sans arrêt pour l'homme jeté d'un coup, par trahison, dans l'éternité » (681).

1. Le chapitre est analysé dans Ulrich Leo, *Fogazzaros Stil...*, op. cit., p. 147-152.

La table de bois blanc de Steinegge et le tapis d'Edith ont une valeur analogue et plus complexe [1]. Tandis que le jet d'eau parlant sans cesse est le temps qui s'écoule indifférent aux drames humains.

Le leit-motiv, à travers les romans de Fogazzaro, est de plus en plus intimement lié aux personnages et à l'action, pour aboutir dans *Leila* à celui de l'*Aveu* de Schumann qui domine le roman et en symbolise le mouvement [2].



Puisque chez les humains, l'être vrai apparaît à travers les gestes, la mimique, les silences, le moyen choisi par Fogazzaro pour exprimer la vie de ses personnages sera l'indication des gestes, la notation des silences. Dire qu'il s'arrête à une description extérieure serait une erreur : il ne décrit les gestes que parce qu'ils suggèrent un état intérieur, avec moins de brutalité et de raideur que ne ferait une analyse directe.

Il exprime la douleur par une phrase rapide indiquant sans développement les gestes qui correspondent à l'émotion intérieure. Luisa est devant le lit de mort de sa mère. « Elle s'agenouilla, prit la main de la morte et se mit à la baiser, à la caresser, à lui parler doucement, tout bas ; puis elle se tut, posa la main, se leva, baisa le front, contempla le visage, mains jointes. » (*P. m. a.*, 132.) Franco, caché derrière un buisson, comprend, par la conversation des douaniers, que sa fille est morte. « Il se dressa sur les bras en serrant l'herbe convulsivement. Le bruit des pas se perdait là-bas vers Val Malghera. « Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu ! » dit-il. Il se leva sur les genoux, répéta lentement en lui-même, comme hébété, le mot terrible « elle *avait* ». Il se tordit les mains, gémit encore « mon Dieu »... (*P. m. a.*, 417.)

Elena, au moment de partir pour toujours, « eut peur de ne pas résister, elle se réfugia dans la voiture, tout de suite, sans dire au revoir à sa mère, se blottit dans un coin ». (*D. C.*, 469.)

1. *Mal.*, p. 382-383 ; 430 ; Cf. ch. *Description*, p. 320-321.
2. *Leila*, p. 184, 470, 473, 547, 573.

Remarquable, à cet égard, est la scène qui suit la révélation de Mme Cortis à son fils sur son ancienne liaison avec le baron di Santa Giulia, le mari d'Elena. (*D. C.*, 295-297.) Il n'y a que des indications de gestes, tout d'abord parfaitement étrangers à l'acte que vient lui faire signer l'avocat, et par lequel il sauve probablement du suicide l'ancien amant de sa mère.

Parce que les mots ne peuvent pas dire sans la diminuer l'intensité de la douleur, Fogazzaro donne au lecteur la possibilité à travers les gestes du personnage de remonter jusqu'à la douleur qu'ils révèlent.

L'amour non plus n'est pas exprimé directement. Souvent il est suggéré par le détour d'une évocation musicale. Edith a prononcé dans une phrase indifférente, en souriant, le mot : aime.

Il en fut alors de Marina comme d'une corde musicale inerte qui renferme en elle sa note silencieuse, mais si une voix insoucieuse passe en chantant dans la pièce où elle se trouve et touche parmi les autres cette note : à l'instant toute la corde vibre. Aime, aime, aime. (*M.*, 319.)

La musique, d'ailleurs, semble être chez Fogazzaro l'expression normale de l'amour [1].

Le plus souvent c'est encore par le moyen de la mimique qu'est suggéré le sentiment d'amour : un élan contenu, un regard parlant : « Elle le regarda de ses grands yeux passionnés » (*D. C.*, 281) ; « Pâle, souriante... elle serra la main de Cortis avec un regard qui ne souriait pas » (244) ; « Elle leva sur Daniele l'humide feu sombre de ses yeux » (245) ; « Lelia le regarda sans parler, ses yeux dirent l'inexprimable » (*Leila*, 579). L'amour allume « dans les yeux de Lelia la flamme habituelle, obscure de la divine obscurité qui excède la lumière » (559).

L'amour s'exprime par l'indication du silence ; il accompagne le regard dans la plupart des cas cités. Parfois quelques lambeaux de phrases font mieux apparaître encore la nécessité du silence. « Alors »... commença-t-il avec élan. « Elle l'interrompit très pâle, mettant le doigt sur ses lèvres. » (*D. C.*, 43.) Lorsque

1. Cf. *infra*, ch. *Le symbolisme de F.*, la musique, p. 420-430

Lelia a retrouvé Alberti, elle ne prononce pas un mot, par signes de tête elle répond à ses questions étonnées ; enfin il comprend qu'elle est venue pour lui. « Lelia se couvrit le visage de ses mains. Le jeune homme les lui saisit, les sentit céder, céder, en un geste d'abandon qu'aucune parole humaine n'aurait pu exprimer ». Puis elle résiste parce qu'elle a vu arriver un douanier ; il s'efforce alors de parler d'une voix indifférente « qui pourtant tremblait de plus en plus, parce que maintenant ce que ne disaient plus les mains de Lelia, ses yeux le disaient, fixes, graves, sombres de passion ». Ils marchent, et le bras de Lelia pousse légèrement Massimo du côté de la forêt.

Puis tandis que le regard disait « je t'aime, je t'aime », elle retira doucement son bras. Elle avança sur le sentier étroit devant Massimo. Tous les trois ou quatre pas, elle tournait la tête, le fixait sans prononcer un mot. Quelquefois, dans la douceur des yeux presque voilés s'allumait rapidement un feu sombre. Alors les yeux retournaient au sentier, comme si l'âme ne pouvait supporter un si grand feu.

Un moment après dans le bois, ils échangent leur premier baiser. Massimo murmure : « Pour toujours, n'est-ce pas ? » Elle répondit par une pression impétueuse du front ». Plus tard, Massimo cueille un cyclamen et le lui offre en souriant.

Elle baisa la main qui offrait la fleur et dit ses premières paroles : « Pourquoi riez-vous » ? La voix de contralto résonna en lui. Plus que jamais, en l'entendant il fut certain de ne pas rêver, plus que jamais la réalité lui parut un rêve. De cette voix il ne connaissait que la froideur, l'ironie, la colère. Les trois mots indifférents en eux-mêmes, c'était la note touchée à peine, de la quatrième corde, la note douce et grave d'une corde inconnue qui transformait le son de l'instrument : la corde de l'amour (*Leila*, p. 556-558).

La nuance de la voix signalée ici est un moyen d'expression cher à Fogazzaro. Il y a la beauté propre du timbre naturel à chaque voix qui révèle le caractère des personnages [1] ; mais il y a aussi toute la gamme des expressions multiples de chaque voix qui correspondent à la pensée ou au sentiment. Lelia a

1. *Cf. supra*, ch. *Les personnages*, p. 337-339.

toujours sa voix de contralto riche en puissance de passion, mais après avoir vibré de colère ou d'ironie elle vibre maintenant d'amour.

Steinegge a éteint la lampe pour mieux entendre la voix de sa fille. Dans la conversation, il a prononcé avec mépris le mot « les curés » ; il a le sentiment d'avoir mal dit et se tait, Edith se tait aussi. Puis ils échangent encore quelques mots.

Elle était toujours tendre cette chère voix argentine, Steinegge en fut consolé.

Elle était toujours tendre cette voix, mais cette fois une nouvelle corde y vibrait très délicate, triste, à peine sensible (*M.*, 227).

Pendant sa visite au presbytère, les nuances de la voix de donna Fedele sont un des éléments importants de la conversation. Son calme plein de douceur, l'éclair qui passe dans sa voix, la belle voix qui reprend doucement, puis son silence hautain, un moment après sa voix claire et plutôt haute et enfin son doux calme impitoyable ont une valeur expressive qui n'échappe pas à don Tita (*Leila*, 158-161).

*
* *

Parce que la parole peut signifier autre chose que son sens immédiat, Fogazzaro, si peu confiant dans la puissance du langage, a néanmoins rempli ses romans de dialogues. Mais leur intérêt n'est pas particulièrement dans les mots prononcés.

Ils révèlent les caractères par la façon de parler propre à chaque personnage, qui se manifeste non seulement dans la langue marquée par l'origine provinciale, mais aussi dans le « style » si l'on peut appliquer ce mot à la langue parlée.

Dès son premier roman, Fogazzaro est attentif à cette signification du dialogue. Les paroles brèves de Cesare d'Ormengo révèlent l'homme énergique, franc, type du bourru bienfaisant. Il parle en phrases claires, rapides, où l'adjectif est rare, toujours soutenues par la pensée dont elles sont l'expression immédiate, souvent lancées dans un élan de colère.

Chez la comtesse Fosca, le fleuve interminable de paroles sans lien, molles comme sa personne, entremêlées de dialecte,

d'expressions affectueuses et vulgaires, disent plus sûrement que de longues analyses son caractère bonassement cordial, son esprit lent, sa fourberie, son goût pour les biens de ce monde. On comprend qu'un dialogue entre ces deux personnages soit particulièrement savoureux (*M.*, 277).

Le dialogue permet d'atteindre les êtres par la façon dont chacun assemble les mots et construit ses phrases, mais aussi parce qu'il sert de point d'appui à ce qui n'est pas dit : l'exprimé sert à suggérer l'inexprimé.

Elena et Daniele sentent profondément leur amour non encore avoué, mais dont ni l'un ni l'autre ne doute :

— Regarde quel beau ciel.

..... Elena regarda un moment le ciel lointain, les yeux pleins de larmes, et dit :

— Tu pars demain ?

— Oui, Elena. Comme elles tremblent toutes ces pauvres fleurs dans l'herbe. Et ces sapins là-haut, comme ils sont intrépides.

Elena regarda l'herbe parsemée de marguerites qui montait lisse, jusqu'aux arbres noirs.

— A quelle heure ?

— Tôt, à l'aube..... (*D. C.*, p. 41).

Les paroles apparemment indifférentes, disent l'amour, l'émotion, la force.

L'emploi du dialogue se complète par celui du discours indirect. La façon de parler propre à chaque personnage passe de l'un dans l'autre, là n'est pas la différence. Le style indirect sert à exprimer les sentiments les plus intimes, auxquels ne touchent pas directement les mots du dialogue.

Massimo veut présenter Lelia comme sa fiancée, à l'hôtel. « Oui, oui, mais c'est pour vous. Tout à l'heure aussi c'était pour vous. » (Elle voudrait expliquer qu'elle pense à sa réputation à lui et non à la sienne, mais elle n'y arrive pas.) « Elle lui demanda, attendant avidement une contradiction, s'il ne se repentirait pas par la suite, de l'avoir présentée ainsi. » (*Leila*, p. 562.)

En discours indirect est rapportée la longue explication que Massimo donne à don Aurelio de la naissance et de la nature de son sentiment (183).

Le style indirect est plus explicite en ce sens également qu'il rend compte d'une conversation préparée où l'intention est aussi importante que les mots : c'est la marche savante de la conversation qui devient alors un spectacle [1].

Parfois ce discours indirect rapporte des phrases qui ne sont pas prononcées à haute voix, mais intérieurement. Dans *Petit monde d'autrefois*, on entend rarement Franco parler à sa fille, mais quand elle s'endort pendant la messe de minuit, son père la prenant dans ses bras lui parle silencieusement : « Elle ne savait pas, elle, chérie, que son papa devait s'en aller très, très loin, que son papa avait le cœur tout attendri par ce chaud petit trésor qui respirait sur lui, cette petite tête à l'odeur d'oiseau des bois. » (*P. m. a.*, 266) Soliloque intérieur où s'exprime l'être intime, sans retenue, laissant couler sa tendresse.

*
* *

Ainsi, paroles, gestes, silences, ont tous valeur de suggestion. Fogazzaro donne trop de détails, dit-on, le croyant attaché au pittoresque. En fait, aucun détail, s'il est révélateur d'une attitude intérieure, ne doit être négligé.

Edith désire parler à don Innocenzo.

Il attendit en silence. Deux minutes passèrent avant qu'Edith ouvrît la bouche. Don Innocenzo se mit à regarder avec une grande attention le dessus de son bureau, à le frotter du petit doigt de la main droite, à souffler légèrement sur une poussière imaginaire. A la fin Edith parla (*M.*, 537).

Ce n'est pas tant le pittoresque du geste qui retient l'attention, que ce qu'il exprime : l'embarras de don Innocenzo, sa patience, sa délicatesse, son désir de ne pas forcer Edith, d'attendre sans la gêner par une attention indiscrète.

Rien n'est procédé artificiel, tout est nécessité jaillissant de l'intérieur. C'est le fait des images. Steinegge est ancien capitaine et grand buveur. « Il lançait des exclamations teutoniques

1. *Leila*, p. 450-453, entre Mme Fantuzzo et Teresina ; p. 483-487 entre Mme F. et don Emanuele.

comme des bouchons de champagne partant l'un après l'autre. » (*M.*, 366.) « Il tira une joyeuse mitraille d'interjections allemandes. » (397.)

S'agit-il d'une assemblée mondaine ? « Les blanches et rondes épaules réunies au milieu du salon tendu de satin bleu, sous l'opaque lumière dorée qui descendait des globes dépolis des lampes, semblaient être des pétales tombés là d'un haut et invisible magnolia géant. » (*M.*, 446.)

Quand la comtesse Fosca se verse « un réconfort de Barolo » l'expression est savoureuse et surtout suggestive (*M.*, 357). De Steinegge et de Silla « on aurait dit qu'ils veillaient un mort » ; c'est leur aspect extérieur sans doute qui est ainsi décrit, mais ils veillent bien réellement un mort : le sentiment de confiance dans la vie que Silla avait éprouvé auprès du comte et qui venait de mourir (*M.*, 181).

Les images, on le comprend, se présentent spontanément dans les ouvrages théoriques. Quand Fogazzaro veut, non plus dresser des personnages et les événements de leur vie, mais expliquer son propre sentiment ou sa propre pensée, il a une longue période — que lui permet l'italien mais qui serait difficile à maintenir en français — dans laquelle il essaie de tout dire. Ou bien il cherche, par approximations successives, par adjonctions, nuances, images, à enclore l'abondance du sentiment non fixé pour une fois dans le temps, mais souple comme la vie à travers le temps.

Io non l'ho amato, da fanciullo, come un parente buono e affettuoso ma come un Essere superiore dall'augusta dolcezza del viso, dalle profondità mentali silenziose e lampeggianti ; come un uomo prossimo a Dio, irradiato dalla Verità eterna ; come un chiuso vaso di vitali fiamme onde sentivo nella stessa muta presenza di lui un caldo ricreante alito e vedevo erompere nella parola, erompere negli occhi la vampa, sia che mi parlasse dell'Arte in Roma e in Firenze, a me ignote, sia che mi leggesse in quei tempi di amara servitù, versi e prose ardenti di patriotti, sia che trasfigurato da una passione di fede traesse me palpitante dietro a Cristo nel Vangelo o per le ombre dei misteri divini [1].

Ou bien par balancements et oppositions, apport de préci-

1. *Il mio primo maestro*, *Minime*, p. 119.

sions, il cherche à ne rien laisser échapper du courant de vie qui traverse, pour lui, même l'exposé d'une hypothèse scientifique.

Secondo il concetto spirituale della Evoluzione, che io difendo, la dignità morale sta nel combattere certa nostra strettissima unione con un bruto, sì, ma con quel bruto di oscura innominata specie che freme ancora, testimonio vivente del passato, nel cuore umano, e aspira senza posa a farsene padrone, e vi lotta contro l'impero di un principio a lui sconosciuto, la coscienza morale ; che vuole invece per sè un'altra forza non interamente nuova per lui, la intelligenza, e, se vince, sale fino al volto, guarda per gli occhi umani talvolta coperto e insidioso, talvolta ridicolo, talvolta orribile, secondo le qualità e i movimenti della passione che a lui prevale, secondo il maggiore o minore uso d'intelligenza che ha dovuto fare ; e, se l'uso è stato poco, se la passione è rimasta quasi semplicemente bestiale, se il trionfo è duraturo, lo scolpisce nella fronte conquistata, impronta di sè i lineamenti, ci mostra un essere ambiguo che discende obliquamente verso uno stato nè brutale nè umano, molto peggiore dell'uno e dell'altro[1].

Le style de Fogazzaro, inséparable de sa conception de la vie, porte la marque de son unité intérieure.

1. *L'origine dell'uomo, Asc. um.*, p. 151.

CHAPITRE IX

FOGAZZARO ET LA POÉSIE DE SON TEMPS

La lecture des poésies d'adolescence de Fogazzaro [1] est assez déconcertante. Impossible d'imaginer quelque chose de plus étranger à ce que sera sa poésie. Mais s'il est pénible de se représenter le pauvre enfant s'exerçant à un travail si contraire à ses aspirations, encore cachées peut-être, sans que personne ait l'idée de l'orienter, sans doute faut-il se féliciter qu'il ait dû trouver seul sa voie. A treize ans, il versifiait sous le titre *Mélancolie* ou *Résignation*. Il écrivait des vers *A une femme*, ayant soin d'ajouter au bas de la page : « qui n'a jamais existé », comme s'il eût été possible de s'y tromper. Leopardi est largement exploité, on y reconnaît aussi le Foscolo des *Sépulcres*. Ailleurs c'est l'inspiration de *A l'Italie* que l'on retrouve avec de larges emprunts. Rien d'étonnant à ce que ces exercices restent scolaires — et l'on comprend que Fogazzaro les ait soigneusement tenus cachés — il est curieux néanmoins de ne pas y découvrir la plus faible lueur du vrai Fogazzaro. Rien d'étonnant non plus si Zanella ne voulut pas encourager le poète jeunet. Sans doute est-ce lui qui a suggéré à son élève l'idée de traduire des textes anciens. Pendant ses années de lycée, il s'exerce sur des pages d'Horace, de Catulle, de Virgile, avec la fidélité des traducteurs de son temps et une froideur bien compréhensible. Mais ce fut peut-être, à cet âge, un bon exercice pour châtier un goût qui n'était pas très sûr.

Giacomo Zanella n'était pas celui qui pouvait aider à se révéler une personnalité aussi différente de la sienne. Poète de

1. *Poesie*, Appendice III, p. 495-517.

forme classique très soignée, plus attirant par les tourments humains devinés à travers ses poèmes que par son œuvre elle-même, de souffle un peu court, d'inspiration diverse : morale, patriotique, sociale. Les découvertes scientifiques lui semblaient magnifier la grandeur de Dieu, le libéralisme politique et social était à ses yeux une application de l'Evangile : il exprima tous ces enthousiasmes dans ses poésies. Très ouvert à tout ce qui lui paraissait enrichissant, il aimait et traduisait les poètes étrangers. Puis, après une période de « noire mélancolie », il exprima dans des sonnets très limés, très classiques, d'un mouvement qui rappelait la période latine, son amour des humbles choses et des petites gens qui l'entouraient dans sa retraite des bords de l'Astichello.

Le disciple fut complètement opposé à son maître. Dans le domaine poétique, l'action de Zanella s'est bornée à faire aimer la poésie à son élève, et à lui révéler des poètes étrangers. Heine, en particulier, qui correspondait à une certaine veine secrète et soigneusement étouffée chez le bon prêtre, donna au jeune Fogazzaro une impression de libération, sans pourtant qu'on puisse parler d'une influence véritable.

Quand il eut à parler de Zanella, l'affectueux respect qu'il exprime pour son maître ne l'empêche pas de signaler ce qu'il pense de son classicisme. Il le montre d'abord, dans sa jeunesse, au milieu de maîtres et de collègues,

adorateurs de la forme latine et gardiens religieux, dans leur enseignement comme dans leurs écrits en italien, de cette forme académique, pure de toute modernité, qu'ils tenaient pour sacrée et éternelle et qui leur semblait suffisante pour tenir lieu de pensée ; forme semblable à un fameux vin centenaire, qui a perdu couleur, saveur, parfum, mais qui pourtant, malgré sa vacuité aqueuse, peut donner à l'imagination un plaisir faux et superstitieux.

Zanella, pourtant, sut éviter cette « vacuité » tout en restant classique de forme, mais avec un certain caractère personnel où se combinaient la culture latine et l'esprit vénitien, qui l'oppose aux autres classiques dont Fogazzaro détermine ainsi les traits :

Cette forme classique n'est pas celle de Parini plus âpre et recher-

chée, ni celle de Vincenzo Monti magnifique et sonore, ni celle de Foscolo puissamment élaborée, ni celle de Leopardi simple et austère, ni la forme exsangue d'Achille Monti et de l'école romaine, ni la forme plus vive et chaude de l'Ode à d'Ancona et d'autres parmi les moins récentes des poésies de Carducci, bien que — chose étrange — ce soit à cette dernière qu'elle ressemble le plus.

Quand on entend Fogazzaro dire, à propos du poète qu'il plaçait si haut dans son admiration : « Zanella s'accordait avec Manzoni pour apprécier peu Victor Hugo qui ne pouvait entrer dans deux esprits aussi mesurés et réguliers », on comprend que cette mesure et cette régularité ne sont pas les qualités qu'il admire le plus. Et si, dans un discours qui veut être un éloge de Zanella, il hésite à se prononcer délibérément contre lui, s'il veut être prudent et courtois, son opinion néanmoins n'est pas douteuse.

Nous ne savons pas si l'art italien, dans sa présente évolution, trouvera une forme différente qui soit durable, nous ne savons pas si le fameux adage : « sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques » ne serait pas une erreur, et si, en art également, ne serait pas supérieur le conseil évangélique de mettre le vin nouveau dans des outres neuves ; nous pouvons avoir cette opinion ; mais personne ne niera que l'opinion contraire n'ait pour elle une longue expérience [1].

Cette idée est reprise avec les mêmes mots dans *Le mystère du Poète*, et d'une façon significative. Le Poète a composé pour Violet une poésie de forme très différente des précédentes, elle a quelque chose de *quattrocentista* qui plaît à Violet. Il semble que Fogazzaro ait voulu par imitation de la *Vita Nuova* et par dévotion pour celle qu'il aime et qu'il compare à Béatrice, adopter une forme voisine de celle du *dolce stil nuovo* ; sans doute a-t-il voulu aussi faire un morceau de bravoure et montrer que l'emploi d'une forme non classique n'était pas chez lui impuissance mais choix délibéré [2] ; car il condamne d'une façon générale le classicisme de la forme : « Certains disent en Italie

1. *Giacomo Zanella, Discorsi*, p. 84, 89, 102, 89.
2. Le Poète se détache d'une mondaine qui, ayant la religion de l'élégance, trouve ses vers « trop démocratiques de forme, trop loin de cette noblesse recherchée, sans laquelle pour elle il n'y a pas de poésie » (*M. P.*, p. 17).

que l'on devrait écrire des vers de pensée moderne et de forme antique, mais c'est une erreur parce que la pensée nouvelle engendre sa forme nouvelle et également sa nouvelle harmonie [1]. »

Le grand élan donné à la poésie italienne par Carducci, qui a dominé toute la fin du siècle, n'a pas touché Fogazzaro. Giulio Salvadori remarquait, en 1882, que les jeunes ne faisaient qu'imiter Carducci : « De d'Annunzio à Manzoni, qui peuvent paraître aux antipodes et qui le sont, mais en restant d'un même monde, nous tous, frères d'armes dans l'ordre de la rime et de la barbarie, nous ne faisons que reproduire, de toutes les façons possibles et avec toutes les possibles transformations et mutilations, Carducci [2]. » Fogazzaro reste en dehors de ce jugement. Salvadori, peut-être, ne le considère plus comme un « jeune » — il a quarante ans — ou peut-être ne reconnaît-il pas la valeur de sa poésie. En fait Fogazzaro reste en dehors parce qu'il reste lui-même, et la raison, Salvadori la suggère sans le vouloir, en disant des autres qu'ils sont sans âme.

Le véritable maître de Fogazzaro qui a révélé le jeune poète à lui-même, lui a communiqué l'enthousiasme capable de le porter dans la direction qui était proprement la sienne, ce fut Victor Hugo, le Victor Hugo des *Contemplations* dont il s'enchanta à dix-sept ans. Il trouvait un poète qui sentait la nature d'une façon très proche de la sienne et qui ainsi pouvait l'aider à la mieux comprendre encore : sur ce point s'établit l'entente. C'est l'influence d'un esprit, d'un génie, non d'une école. Sa reconnaissance et son admiration seront fidèles, puisque quarante ans plus tard, c'est à Victor Hugo qu'il pensera pour tracer le portrait du grand poète de l'avenir [3].



Avec les groupes de Turin et de Milan, quelles furent ses relations ?

Aucun document précis ne permet de savoir si Fogazzaro a

1. *M. P.*, p. 248.
2. *Nuovo ideale, Cronaca Bizantina*, 1er septembre 1882.
3. Cf. *supra* ch. p. 249.

été en relations avec les deux groupes littéraires de l'Italie septentrionale, la *Scapigliatura* de Milan, et le groupe de Turin qui fonda la *Dante Alighieri*. Ce groupe de Turin fut une sorte de prolongement de celui de Milan, avec des éléments un peu plus jeunes et assez différents comme esprit. Or Fogazzaro vécut d'abord à Turin (1860-1865) et ensuite à Milan. Il a pu prendre contact avec les deux mouvements de façon assez curieuse, d'abord avec les débuts du second et ensuite avec la fin du premier, trouvant chez les Turinois un idéal dirigé vers l'action alors qu'il se livrait à une vie superficielle et dissipée, trouvant chez les Milanais hypersensibilité, artifice, alcool, au moment où il entrait bourgeoisement dans le mariage.

Il est à peu près certain que Fogazzaro n'eut pas de rapports avec ces groupes en tant que groupes, mais il en a connu certaines manifestations et il a eu des relations personnelles avec plusieurs des poètes qui les animaient. Il était encore à Turin au printemps de 1863 lorsque Arrigo Boito et Emilio Praga venus pour la représentation de leur comédie *Le madri galanti* — qui n'eut aucun succès — réunirent quelques étudiants pour lancer l'idée d'une association [1]. Fogazzaro faisait alors son droit, et précisément cette année-là connaissait le plaisir de voir imprimées, pour la première fois, quelques poésies de lui. Il est facile de l'imaginer parmi les étudiants groupés autour de Boito et de Praga dans une école privée de la place Carignano. Les membres de cette association naissante furent vite si nombreux qu'on dût en transférer le siège à l'amphithéâtre de chimie, via Po. Il y avait là Giuseppe Giacosa, Giovanni Faldella, Angelo Mosso, Roberto Sacchetti, Cesare Molineri.

Quand Fogazzaro quitta Turin en 1865, l'association n'avait pas encore développé sa véritable activité. Elle devint la *Dante Alighieri* vers 1867-1868, et prit une importance de groupe littéraire en fondant au début de 1869 un périodique, *Le Vélocipède*. Ce titre voulait être doublement symbolique, signe d'abord de modernité, et ensuite d'une curiosité qui ne se limitait pas à l'entourage immédiat. Ce *Vélocipède* était l'organe

1. V. G. Debeate, *I Precursori della D. A.*, *Lettura*, agosto 1919. Cf. Rosetta Sacchetti, *La vita e le opere di Roberto Sacchetti*, Milano, Treves, 1922.

de liaison entre les membres de la *Dante Alighieri*. Il publiait des « courses hebdomadaires » à travers les domaines scientifique, littéraire, artistique, avec une intention vulgarisatrice et des buts d'éducation. Il fut surtout le centre de la *jeune littérature turinoise* comme on l'appela.

Roberto Sacchetti séjourna lui aussi à Turin et à Milan. Toutefois il n'était plus à Turin depuis un an, lorsque Fogazzaro y arriva en 1860, et, quand il s'installa à Milan en 1874, Fogazzaro n'y était plus depuis plusieurs années. Mais Sacchetti avait épousé une Valsoldaise et il faisait chaque année un séjour à Loggio d'abord, chez son beau-père, puis à Cressogno où il avait loué une villa sur le lac de Lugano. Ces deux jeunes écrivains du même âge, séjournant sur ce même coin de terre éloigné du monde et peu fréquenté, se sont certainement rencontrés. *L'Illustrazione italiana* du 6 février 1876 donne un article de Sacchetti qui présentait au public trois poètes: Fucini, Fogazzaro et Molineri. Même s'il n'avait pas connu Fogazzaro plus tôt, Sacchetti devait être frappé par un volume de vers inspirés de cette Valsolda dont lui-même devait faire deux ans plus tard le décor d'un roman : *Più in là del segno*. Il parle de Fogazzaro comme d'un poète-peintre — jugement très discutable — cite une partie de la préface qui caractérise le paysage et cite aussi *Le caroubier et l'oranger* dont il relève le sentiment délicat. Il y a une certaine parenté d'esprit, dans la recherche de l'idéal, entre ces deux écrivains, parenté sensible dans des œuvres pourtant bien éloignées l'une de l'autre comme réalisation et comme atmosphère.

Quand Fogazzaro, de Turin, passa à Milan, il fréquenta la maison d'un ami de son père, Abbondio Chialiva — celui qui devait revivre sous les traits de Cesare d'Ormengo dans *Malombra* — et parmi les amis du fils de Chialiva se trouvaient Emilio Praga et Arrigo Boito avec Carlo Mancini et Camillo Boito. M. Gallarati-Scotti signale qu'il se lia d'amitié seulement avec Arrigo Boito mais sans participer à la vie littéraire, pas plus qu'aux préoccupations des rebelles qui formaient « la jeune école lombarde » ; leur seul point de contact aurait été leur commune admiration pour la poésie allemande.

Ne peut-on imaginer en toute vraisemblance Fogazzaro

assistant à ce discours d'ouverture du « Cours de littérature poétique et dramatique » qui avait été confié à Emilio Praga et qu'il prononça dans l'*Aula magna* du Conservatoire, en novembre 1865, quand Fogazzaro arrivait à Milan ? Bien des traits pouvaient empêcher une sympathie profonde de naître entre eux. Pourtant n'y eut-il pas plein assentiment de l'auditeur aux paroles du conférencier qui exhortait ses élèves à « vouloir hardiment » malgré l'apathie du public, et qui citait, comme exemple à imiter, Victor Hugo, le plus grand solitaire du siècle, battu par la critique et par le malheur, mais auquel Dieu se communiquait si largement qu'il pouvait « abreuver dans tous les coins de l'Europe une entière génération de poètes » [1] ?

Cette Bohême milanaise, dont Fogazzaro connaissait alors quelques membres, eut son beau moment de vie entre 1860 et 1870. Elle comporte deux éléments qui se commandent l'un l'autre : la rébellion contre ce qui est — c'est-à-dire cet académisme tiède qu'est devenu le néo-romantisme — et le désir de trouver et d'exprimer quelque chose de neuf et de sincère. Le groupe ainsi formé par des jeunes gens qui se sentaient animés des mêmes aversions et des mêmes désirs et qui se donnaient le nom de *Scapigliati* (échevelés) rappelle par plus d'un trait les « Jeune-France » de 1830. Par ailleurs, ils font penser à Baudelaire, et aussi — en particulier Camerana qui survivra à la *Scapigliatura* — à Verlaine.

Emilio Praga, Arrigo Boito, Iginio Ugo Tarchetti et Giovanni Camerana sont les principaux *scapigliati* [2]. Il n'est pas très facile de formuler leur idéal esthétique. Bouillants et hardis, ils se sentaient unis dans une même rébellion contre ce qui les avait précédés, mais ils étaient beaucoup moins sûrs dans leurs affirmations, peu capables de traduire en actes leurs vélléités. Morale-

1. Cf. P. Nardi, *Scapigliatura*, Bologna, Zanichelli, 1924, p. 139-140.

2. Emilio Praga (1839-1875) : *Tavolozza*, 1862 ; *Penombre*, 1864 ; *Fiabe e leggende*, 1867 ; *Fantasma*, 1870 ; *Memorie del Presbiterio*, roman (terminé et publié en 1881 par R. Sacchetti). Arrigo Boito (1842-1918) : *Re Orso*, 1865 ; *Il libro dei Versi*, 1877 ; *Ode all'Arte*, 1880 ; libretti : *Mefistofele*, 1868 ; *Nerone*, 1901. Iginio Ugo Tarchetti, (1841-1869) ; nouvelles : *Paolina*, 1866 ; *Soria di un ideale*, 1868 ; *Fosca*, 1869 ; *Amore nell'Arte*, 1869 ; *Storia di una gamba* publiée en 1877. Poésies réunies après sa mort : *Disjecta*, 1879. Giovanni Camerana (1845-1905), Poésies éparses dans différentes revues, réunies après sa mort par le sculpteur Leonardo Bistolfi et publiées à Turin en 1907 sous le titre *Versi*.

ment ils sont des inquiets, sans appui solide. Ils ont des aspirations idéalistes, sont attirés en même temps par la nouveauté du réalisme, ils finissent par la folie et le suicide, dans l'alcool ou la misère.

Je rêve d'un Art éthéré
qui peut-être au ciel a sa norme,
délivré des rudes liens
du mètre et de la forme,
plein de l'Idéal
qui fait battre mes ailes,

chante Arrigo Boito, et il ajoute :

Je rêve d'un Art réprouvé
qui égare ma pensée
derrière les basses images
d'un vrai qui ment au Vrai [1].

Camerana exhortait ainsi ses amis :

Qu'il soit hardi et jeune
et libre, l'art !
. . . .
qu'il proclame l'empire
du juste et du vrai
dans son ample vol [2].

1. *E sogno un' Arte eterea*
Che forse in cielo ha norma,
Franca dai rudi vincoli
Del metro e della forma,
Piena dell'Ideale
Che mi fa batter l'ale,
. . . .
E sogno un'Arte reproba
Che smaga il mio pensiero
Dietro le basse imagini
D'un ver che mente al Vero.
(Dualismo, dal *Libro dei Versi.*)

2. *Sia balda, sia giovane,*
Sia libera l'arte !
. . . .
Proclami l'impero
Del giusto e del vero
Nell'ampio suo vol.

Rien de bien neuf dans ce désir de hardiesse et de nouveauté. Lui-même cherchera plutôt la musique, l'impair, le voilé ; — les paysages de Hollande lui seront particulièrement chers —

Je cherche la strophe grise indéfinie.
L'indéfinie strophe horizontale
où se déroule en une douce cadence
. . . .
le fascinant rêve sépulcral [1].

Les oppositions et les contradictions sont dans leurs rêves esthétiques comme dans leurs vies. L'ironie heinienne est un des caractères de Praga à côté de la tendresse émouvante pour son enfant qu'il exprime en rythmes musicaux.

Ce qu'il y avait de confus, de trouble dans ce romantisme lombard, qui rend difficile de le définir, et qui lui laisse une place bien limitée dans l'espace et dans le temps, a été relevé par Giulio Salvadori, peut-être avec une sévérité excessive :

1. *Cerco la strofa che sia fosca e queta*
Come il lago incassato entro la neve ;
Ier vidi il lago, ed era il cielo greve
Tetra la sponda e bianca la pineta.
Cerco la strofa che sia cupa e queta.

L'acqua pareva d'ombra, e riflettea
Gli spettri capovolti delle piante.
Tutto era spetro ; *delle cose sante*
L'alito per la triste aura fremea.
Cerco la santa strofa e l'alta idea.

Cerco la vaga strofa indefinita
Come una lenta linea di montagna
Quando incombe la nebbia, e la campagna
Piange dell'anno la fuggente vita ;
Cerco la grigia strofa indefinita

La indefinita strofa orizzontale,
In cui si volga con cadenza blanda,
Come sui mesti orizzonti, in Olanda,
Dei pensosi mulini a vento l'ale,
Il fascinante sogno sepolcrale.

(7 dicembre 1886. — *Versi.*)

Cf. Baudelaire : « La phrase poétique peut imiter... la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante... » :
et Verlaine : ... préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Ceux-là voulaient *il vero e l'arte che dal vero emana* (mauvais vers d'un mauvais poète) et avouaient qu'ils adoraient la trinité romantique : Byron, Heine, Musset ! Ils parlaient de réalisme, de naturalisme, de vérisme et traduisaient bravement Baudelaire ! Ils croyaient combattre toutes les colonies romantiques, et ils reproduisaient en somme le second romantisme français, délayant la pourriture sur le bleu de Prusse ! Mais toute erreur dans la vie porte en elle son châtiment : ils ont fini ou ils finissent par se tuer eux-mêmes [1].

Fogazzaro n'a pas été tendre non plus pour eux, mais dans son opposition il y a moins de passion et plus de dédain. « Il ne faut pas s'effrayer des tristes produits d'une école qui a confondu le nouveau avec l'extravagant, qui a pris à Henri Heine ses étrangetés, à Victor Hugo ses antithèses, et a réussi seulement à gâter en Italie la réputation des grands poètes si mal imités par eux [2]. »

Parce que Praga était peintre et Boito musicien, tout naturellement ils essayèrent de réaliser cette compénétration des arts, déjà tentée par les premiers romantiques et qui devait être reprise par les symbolistes, principalement dans l'emploi de procédés musicaux pour traduire des états d'âme uniques.

Fogazzaro repousse l'erreur de ceux « qui entrent par mégarde dans le territoire de la peinture ou de la musique » [3]. Il ne rejette pas ainsi la musicalité du poème, loin de là, et sans doute les utilisations du canon et de la fugue qu'on trouve chez les poètes de la *Scapigliatura* ne sont-elles pas étrangères à ses propres recherches. Mais déjà nous touchons ici à ses rapports avec le symbolisme, ce qui n'a rien d'étonnant puisque certains Scapigliati ont été fortement influencés par le symbolisme français.

* * *

Fogazzaro, d'après un de ses amis, ne supportait pas les symbolistes. « Le symbole qui domine aujourd'hui dans l'art, si conventionnel, si commode pour celui qui n'a pas la force de

1. *Cronaca bizantina*, 1° settembre 1882.
2. *Avv. rom.*, p. 54.
3. *G. P. A.*, *Asc. um.*, p. 222.

saisir et d'arrêter la vérité réelle, il le haïssait [1]. » Et pourtant, il nous est apparu déjà à travers les romans comme essentiellement symboliste. C'est qu'il faut distinguer le symbolisme qu'on pourrait définir aptitude au symbole et expression du symbole, du symbolisme qui représente historiquement une ou plusieurs écoles poétiques.

On sait comment Paul Valéry le définit :

Ce qui fut baptisé : le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de « reprendre à la Musique leur bien ». Le secret de ce mouvement n'est pas autre. L'obscurité, les étrangetés qui lui furent tant reprochées ; l'apparence de relations trop intimes avec les littératures anglaise, slave et germanique, les désordres syntaxiques, les rythmes irréguliers, les curiosités du vocabulaire, les figures continuelles..., tout se déduit facilement sitôt que le principe est reconnu. C'est en vain que les observateurs de ces expériences, et que ceux mêmes qui les pratiquaient, s'en prenaient à ce pauvre mot de *Symbole*. Il ne contient que ce que l'on veut ; si quelqu'un lui attribue sa propre espérance, il l'y retrouve [2] !

En fait, certains ont cherché à exprimer l'ineffable (« J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable ; je fixais des vertiges [3] »), d'autres ont cherché surtout la nouveauté et se sont mis, par des procédés faciles, à « fabriquer l'inexprimable » [4]. Mais, n'envisageant que le cas le meilleur, si l'on peut dire des symbolistes : « Ils purgeaient leur poésie de presque tous les éléments intellectuels que la musique ne peut exprimer... Chaque chose était allusion, rien ne se bornait à être », on comprend ce qu'il y a de *voulu* dans leur symbolisme. Né d'une réaction contre le positivisme et ses dérivés artistiques, le symbolisme français, comme son prolongement dannunzien est, en fait, artificiel. Il est — aussi curieux que cela puisse paraître — vidé du symbole. Le procédé allusif, en effet, relève de l'allégorie et non du symbole. Charles Morice le disait au sujet de Moréas (première

1. P. Giacosa, *Commemorazione*, p. 29-30.
2. Paul Valéry, *Variété*, p. 97, 98, 99.
3. Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* dans *Œuvres*, Mercure de France, 1934, p. 285.
4. L'expression est de M. Georges Dumas au sujet de Samain, *Nouveau traité de Psychologie, La symbolisation*, p. 326.

manière) qu'il appelait un « allégoriste roman ». « Il y a confusion perpétuelle entre l'allégorie et le symbole ; le symbolisme est une transposition dans un *autre* ordre de choses [1]. » Ce fut la confusion commise aussi par Mallarmé et acceptée par A. Thibaudet lorsqu'il montre Mallarmé créant le symbole en supprimant l'un des termes de la comparaison [2]. On pourrait dire qu'il y a allégorie « hermétisée », il n'y a pas pour autant symbole.

Le procédé apparaît très nettement dans cette page de Mallarmé :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements... Il doit toujours y avoir énigme en poésie et c'est le but de la littérature — il n'y en a pas d'autres — d'évoquer les objets [3].

Il s'agit bien d'un procédé, tout artificiel ; l'objet *suggéré* pourrait facilement être *nommé*, mais cette présentation directe de l'objet ne serait pas poétique, il faut supprimer la vision et l'expression claire, et voiler, enténébrer, pour se borner à suggérer, à faire deviner. « Evoquer, dit encore Mallarmé, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs. »

Le symbole est tout autre chose, il est l'expression nécessaire et unique de ce qui *ne peut pas être dit*, qui ne peut être que suggéré. Non pas recherche artificielle mais nécessité intime. Il faut croire que cette conception du symbole reste assez étrangère au génie français puisque même dans les recherches, si in-

1. Cf. enquête Huret, p. 88.

2. Erreur très bien vue par M. Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix...*, op. cit., p. 331, n. 1.

« M. A. Thibaudet remarque que Mallarmé, d'abord mal libéré du procédé comparatif, s'est ensuite appliqué à détruire le « second terme ». Mais il ne suffit pas que le second terme disparaisse pour qu'il y ait symbole. Nous continuons de penser selon l'esthétique de l'allégorie si le second terme est en quelque sorte latent, par delà les images. »

3. Enquête Huret, *op. cit.*, p. 61.

telligentes et si fécondes, de nos symbolistes, le symbole apparaît le plus souvent intellectualisé [1].

La deuxième tendance des symbolistes les portait à utiliser les qualités sonores ou plastiques du mot en dehors de son sens, pour le charger de puissance évocatrice. Fogazzaro là encore se sépare de tout ce qui lui semble excessif et artificiel dans cette recherche. Le poète, dit-il, doit avoir

une connaissance exacte et sûre du terrain de la poésie. Il ne lui arrivera pas ce qui arrive maintenant à des confrères qui ne se souciant guère de s'éclairer là-dessus ni de consulter les étoiles, s'égarent, malgré leur incontestable talent, sur les frontières de la poésie, entrent par mégarde dans le territoire de la peinture ou de la musique, en rapportent des assemblages incohérents de mots curieusement coloriés ou curieusement sonores, d'où il est impossible de tirer un sens quelconque, ce qui les fait admirer par des sots vaniteux qui se croient intelligents et par des intelligents modestes qui se croient sots [2].

Les moyens d'expression de la poésie lui sont propres. Des amis allemands prient le Poète de décrire le Rhin : « Nous saurons comment un poète le voit ». Il s'exécute.

Violet me dit plus tard que tout ce que j'avais vu, elle l'avait vu elle aussi comme peintre, mais que ce n'était pas de la poésie, ce n'était pas le Rhin, c'était un fleuve quelconque. Le Rhin, il lui semblait que je l'avais bien mieux vu, en poète, la première fois, dans ma pensée excitée par le vin de Rüdesheim ; je l'avais mieux peint sans le peindre, dans un seul vers :

Je bois et je vois surgir dans les profondeurs de ma pensée
le Rhin sacré, les pentes, les tours, les vignes, les fleurs.

— Voilà le Rhin véritable, dit-elle [3].

1. Sur la différence entre la conception nordique du symbole et la conception des poètes français, cf. Paolo Arcari, *Alle soglie del secolo*, et Fortunato Rizzi, *Pensiero ed Arte*, Città di Castello, 1906, p. 18-19.

2. *G. P. A.*, *Asc. um.*, p. 221-222.

3. *M. P.*, p. 253.

Bevo e mi veggo sorgere dentro al pensier profondo
Il Reno sacro, i clivi, torri, vigneti e fior.

Ailleurs, il constate plaisamment qu'il lui manque ce qui plaît au public alors que ses confrères en sont pourvus :

Ils ont une richesse de palette que je n'aurai jamais. Je n'ai pas de cobalt, figurez-vous ; comment ferais-je pour décrire un ciel qui soit aujourd'hui tolérable ? Comment saurais-je mettre, dans un volume, des couleurs que d'autres mettent dans un sonnet ? J'ai lu récemment des prodiges d'analyse optique, de spectres solaires en vers. Que voulez-vous que je fasse, moi qui n'ai même pas de cobalt [1] ?

C'est une critique des autres, mais c'est en même temps une défense de sa propre poésie toute en demi-teintes, toute en nuances, toute en âme.

Les efforts des jeunes poètes « que leur adoration de la forme et leur recherche d'une musicalité suggestive ont entraînés au delà du but » n'ont pourtant pas été inutiles .La technique du vers grâce à eux a progressé. « Ils nous ont fait entendre de la poésie très finement ciselée, d'une rare fraîcheur, d'une fluidité délicieuse, d'une harmonie exquise. » Mais Fogazzaro estime moins la « sonorité du vers » et « les mélodies faciles » que « cette musicalité supérieure » qui nimbe les mots de prolongements impalpables ; il désire que le poème, évoluant dans un sens wagnérien, s'affranchisse de toute convention et que « un rapport étroit y (soit) visible entre le mouvement du rythme et le mouvement de la pensée » [2].

Dans la mesure où le symbole reste symbole, dans la mesure où la musicalité veut être interne et non pas obtenue par un procédé artificiel, Fogazzaro est un symboliste. Mais pour lui découvrir une parenté réelle, ne faudrait-il pas, avant les symbolistes français, retrouver les premiers romantiques allemands et plus particulièrement Novalis [3] ? Il y a chez l'un et l'autre le sens très aigu des correspondances entre la nature et l'âme humaine, origine de tout symbolisme. Mais le point de départ de

1. *Liquidazione, Fedele*, p. 208.

2. *G. P. A.*, *Asc. um.*, p. 229. Cf. pour l'influence de la musique de Wagner sur le Symbolisme, P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, op. cit., p. 141.

3. Cf. E. Spenlé, *Novalis, Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne*, Paris, Hachette, 1904, p. 162, 168.

Novalis, cet « idéalisme mystique » qui lui faisait écrire : « Crois-moi, nous pouvons tout tirer de nous-mêmes » [1], est aussi éloigné de Fogazzaro que le sont ses conceptions cabalistiques et théosophiques de la nature et leur aboutissement à la magie.

1. Cf. Id, *ibid.*, p. 58.

CHAPITRE X

LE SYMBOLISME DE FOGAZZARO

Le symbolisme est un mode de pénétration et d'expression, sur un plan de réalités concrètes, d'une expérience ineffable qui se réalise sur un autre plan où elle reste impossible à saisir et à décrire directement. Le symbole n'est pas seulement un moyen pour exprimer de façon imagée ou pour suggérer confusément ce qui pourrait être dit autrement ; il n'est pas la traduction d'idées abstraites que le langage conceptuel pourrait exprimer, il suggère l'ineffable et l'intraduisible, et apporte toujours quelque chose de neuf [1].

La nécessité du symbole s'explique, d'une part, par le caractère original, singulier, de l'expérience à connaître et à communiquer, et, d'autre part, par l'insuffisance des mots employés dans leur sens usuel, véhicules d'expériences courantes et de notions rationnelles (riches de symboles eux aussi à l'origine,

1. Nul n'est allé plus loin que M. Jean Baruzi dans la spécification du symbole qui est généralement peu différencié de l'allégorie : « Un symbole n'est presque jamais réalisé en son essence. Pour qu'il y ait symbole véritable, il faut que les divers plans de l'expérience ne se correspondent pas exactement et ne puissent pas indifféremment être remplacés l'un par l'autre. Le symbole exige que nous ne cherchions pas plus à exprimer l'image par l'idée que l'idée par l'image. Le symbole émane d'une adhésion de notre être à une forme de pensée qui existe en elle-même... Un symbole qui n'est jamais une traduction ne peut non plus jamais être traduit... Le vrai symbole adhère directement à l'expérience. Il n'est pas la *figure* d'une expérience. Et c'est bien ainsi, en dernière analyse, que le symbolisme se distingue de l'allégorisme. » (JEAN BARUZI, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Alcan, 1924, p. 331-332, 333, 335.)

Pourtant il est difficile de se maintenir dans une aussi rigoureuse définition. Aussi bien M. Baruzi est-il le premier à le reconnaître : « Nous nous refusons il est vrai le plus souvent à une telle rigueur. Et nous nous obstinons à deviner au-dessous du thème symbolique une suite de pensées normales où nos habitudes mentales d'abord troublées retrouvent leur équilibre. Le poète d'ailleurs qui n'oublie que lors d'instants très rares cette virtuelle transposition de son œuvre en notre langage ordinaire, brise çà et là le mouvement symbolique et commente soudain, selon les termes de notre expérience usuelle, des images qui n'émanent pourtant point de cette expérience... De la sorte le créateur des symboles a partiellement détruit la pensée symbolique. » (*Ibid.*, p. 332.)

mais de symboles morts pour avoir été roulés dans le courant du langage quotidien [1]).

Alors que l'expression directe, par sa brutalité, détruit ou laisse échapper l'intime réalité mystérieuse des êtres et des choses, le symbole la respecte en la suggérant, et, truchement merveilleux, permet au lecteur de faire à partir du symbole exprimé, le mouvement inverse à celui du poète pour atteindre par lui-même l'intime du mystère [2].

1. Cf. Georges Dumas, *La symbolisation dans la langue courante*, *Nouveau Traité de Psychologie*, t. IV, p. 271-289.

2. L'étude du symbolisme chez Dante nous ramènerait à cette conception. Les grands symboles paradisiaques veulent exprimer un mode de vie tout immatériel où la seule réalité est l'amour divin reçu et échangé. Le triple symbole de la lumière, de la danse et du chant, par un jeu merveilleux de variations et d'entrelacements, suffit à l'*altissimo poeta* pour maintenir de sphère en sphère la réalité de cette charité ineffable et intraduisible. Mais il réclame l'effort du lecteur :

Dans la cour du ciel, dont je reviens,
se trouvent de nombreux joyaux si chers et si beaux
qu'on ne les peut sortir du royaume,
et le chant de ces lumières étaient de tels joyaux :
qui ne sait prendre des ailes pour voler là-haut,
attende qu'un muet lui porte des nouvelles.

Nella corte del ciel, ond'io rivegno,
si trovan molte gioie care e belle
tanto che non si posson trar del regno,
e il canto di quei lumi era di quelle :
chi non s'impenna sì che là su voli,
dal muto aspetti quindi le novelle (Par., X, 70-75).

L'ineffable nécessite le symbole non seulement parce qu'il ne peut être dit, par suite de la pauvreté du langage humain, mais surtout parce qu'il est fait de richesses pressenties, de l'approche d'une réalité inaccessible à l'esprit humain borné. Arrivant au ciel de Saturne, Dante n'entend plus « la douce symphonie paradisiaque » (Par., XXI, 59). Ce ciel est silencieux parce que le chant des bienheureux qui s'embellit de sphère en sphère, en même temps que le sourire de Béatrice, atteint là une beauté si fulgurante que le poète dans son état humain ne pourrait la supporter, et « serait comme un arbre frappé par la foudre » (*sarebbe fronda che tuono scoscende*, Par., XXI, 12). Le symbole du silence se superpose à celui du chant.

La vision de la suprême réalité : Dieu, ne peut être exprimée directement dans son essence — et l'on rejoint ici le symbolisme mystique —. Lorsque Dante au terme de son ascension a pu par privilège inouï voir Dieu face à face, il perd connaissance ; quand il reprend conscience, le souvenir de sa vision échappe aux prises de sa mémoire humaine,

Ainsi la neige au soleil se défait,
ainsi au vent dans les feuilles légères
se perdait la sentence de la Sibylle.

Così la neve al sol si disigilla,
così al vento nelle foglie lievi
si perdea la sentenza di Sibilla.

(Par., XXXIII, 64-66.)

Plus un esprit est sensible au mystère, à l'indicible, plus le besoin du symbole pour lui se fait urgent. Plus un esprit opère facilement la fusion entre le corporel et le spirituel, plus le symbole est spontané.

Or, Fogazzaro a un sens du mystère extraordinairement aigu — et au cours de cette étude nous avons dû continuellement le signaler — le mystère que cachent les choses et celui qui est au fond des êtres l'attire et l'émeut. Cette vie mystérieuse, ineffable, indicible, est pour lui le réel le plus réel, le réel essentiel, alors que le reste n'est qu'accident. Aussi le symbole apparaît-il chez lui comme un nécessaire moyen de pénétration et de connaissance. Souvenons-nous des personnages qui se révèlent, dans leurs conversations, surtout par ce qu'ils ne disent pas, qui se révèlent plus encore par leurs gestes, leurs expressions et leurs silences [1].

En outre l'aptitude au symbole est favorisée chez Fogazzaro par le sens de l'unité de ce mystère inclus dans les choses et dans les êtres, toujours présent, en lui et hors de lui. Les correspondances ne sont pas seulement dans la nature où,

> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité
> . . . .
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent [2],

elles sont aussi entre les choses et l'âme humaine. Avec une égale facilité il exprime la vie mystérieuse des choses en termes d'actions humaines et la vie mystérieuse de l'âme par l'évocation d'objets porteurs de sens spirituel. Plus encore, il essaie de suggérer l'insaisissable unité par la compénétration de l'âme et des choses [3].

L'objet matériel ne surgit pas par suite d'un procédé explicatif, pour Fogazzaro une communion s'établit spontanément entre son esprit et le lieu où il se trouve.

Il a parfois essayé maladroitement d'expliquer le symbole ; il lui est arrivé aussi de supprimer dans une rédaction posté-

1. Cf. *supra*, p. 383.
2. BAUDELAIRE, *Correspondances*, *Spleen et Idéal*, dans *Les Fleurs du mal*.
3. *Silenzio*, *Quiete meridiana nell'Alpe*, *Novissima Verba* (*Poesie*, p. 153, 260, 198).

rieure cette explication, ayant bien le sentiment qu'elle restait extérieure à son expérience poétique. On trouve chez lui toutes les formes de l'allégorisme et du symbolisme, mais à travers ces expressions multiples, se révèle un esprit qui, par nature, tend à l'expérience symboliste.

Ce qu'on est en droit de demander au poète, c'est non seulement le symbole qui permet d'atteindre l'ineffable par le sens dont il est chargé, mais encore la beauté concrète du symbole dans les mots qui l'expriment. Là, Fogazzaro est rarement parfait. Il n'a pas le don de la forme belle par elle-même. Mais aussi, plus qu'il ne les crée, il « sent » les correspondances et garde le souci de ne pas s'imposer à ce qui est, mais de le recevoir et de l'exprimer fidèlement.

Le symbole de l'agave est l'un des plus frappants chez Fogazzaro. Il n'a pas été d'abord l'expression directe d'une expérience intime, mais il l'est devenu, et l'emprunt du début n'a pas empêché l'expression d'être spontanée au moment voulu.

On a dit, et l'on peut facilement penser, que Fogazzaro avait emprunté ce symbole à Heine. On se souvient, en effet, de la page mi-sentimentale, mi-humoristique de la *Hartzreise*, dans laquelle le poète rappelle un souvenir d'enfance : une nuit, une détonation retentit, et au matin, il apprend que c'est l'aloès qui dans le jardin des voisins a fleuri ; cette plante qui ne fleurit que tous les cent ans, a lancé sa fleur vermeille vers le ciel, et le jardinier installe des tréteaux pour que les enfants puissent monter et voir la fleur, si haut placée. « Si tu entends une détonation, ajoute le poète s'adressant à la bien-aimée, ne crois pas que je me brûle la cervelle, c'est tout simplement l'amour qui fleurit dans mon cœur, si tu veux le voir, approche-toi, on te donnera un tabouret. » Fogazzaro sans aucun doute a lu cette page, mais il a horreur de l'ironie quand il s'agit de la nature, de l'amour, ou de Dieu, et si la floraison légendaire de l'agave, — attribuée ici à l'aloès [1] — l'a frappé, il est peu probable que

1. La confusion est fréquente entre l'aloès et l'agave, facile à excuser chez des septentrionaux qui n'ont pas eu souvent l'occasion de voir fleurir ces plantes. Tantôt on confond les caractéristiques des deux plantes, tantôt il s'agit d'une simple substitution de nom ; en Algérie on appelle généralement agave l'aloès et aloès l'agave. Fogazzaro avait des agaves dans son jardin d'Oria et ne pouvait commettre cette erreur.

ce soit là l'unique source de son inspiration, cette ironie devait le blesser.

Dans les œuvres de Louis Bouilhet (*Dernières Chansons*), il y a une poésie intitulée *L'aloès*, que Fogazzaro a dû connaître ; Zanella, amateur de poésie « scientifique » et très ouvert à la poésie étrangère, suivait certainement l'activité de ce poète et le faisait lire à son élève. Il suffit de lire les cinq strophes de Bouilhet pour se persuader qu'elles ont été le modèle de Fogazzaro. Une plante pousse à l'écart, « sinistre, hérissée », l'abeille s'en écarte, les fleurs chuchotent, se demandent pourquoi au printemps elle ne s'épanouit pas comme les autres. Est-elle sourde et aveugle ne perçoit-elle rien du printemps ? Le monstre alors se dresse, un long murmure le parcourt, « son feuillage acéré » résonne « comme une armure », et il déclare « aux pauvres petites fleurs » qu'il les verra mourir.

Je ne suis pas gonflé d'une sève ordinaire,
Mon calice effrayant met un siècle à s'ouvrir
Et mes éclosions sont des coups de tonnerre.

Louis Bouilhet a été frappé surtout par l'idée de la floraison rare et bruyante de la plante qu'il appelle lui aussi aloès et que peut-être il n'a jamais vue.

Le poème de Fogazzaro : *Agave americana*, qui paraît dans le recueil *Valsolda* en 1876, est plus complexe, il introduit l'idée d'un amour ardent suivi par la mort, de plus il connaît l'agave qu'il appelle par son nom, mais le centre de son poème semble bien être une imitation de celui de Bouilhet. Tout d'abord, il oppose l'atmosphère d'un salon — musique, lumière, danse — où passe une jeune fille dédaigneuse qui représente la rose, à celle de la montagne sur laquelle pousse l'agave, plante étrangère, triste et solitaire, insensible au passage du Printemps. Les fleurs, les herbes alentour chuchotent et se moquent. Mais un jour, en tempête, montent de ses racines et parcourent tout son corps les flots de l'amour, une fleur jaillit de son cœur enivré, tel un mât, et, tandis que les fleurs et les herbes s'étonnent de son manque d'éclat, elle meurt,

O rose, jamais
Tu ne sauras resplendir, aimer, mourir ainsi.

Dans le poème de Fogazzaro, qui manque d'unité, on trouve trois éléments mal fondus. Il a pris dans Heine l'opposition entre l'agave et les autres fleurs, images de deux sortes d'amour (mais au lieu de la jeune fille simplette qui met des fleurs à son corsage, il a préféré une représentation mondaine). Au poème de Bouilhet est empruntée l'opposition entre l'agave à l'aspect étrange, à l'éclosion bruyante, et les fleurs de la montagne qui le regardent sans comprendre. Il y a enfin l'élément personnel, par lequel s'exprime, grâce à la connaissance directe de l'agave, la tendance au symbole : c'est la plante elle-même qui aime et que l'amour fait éclore. Mais ce n'est encore que l'ébauche d'un symbole construit de l'extérieur.

Dans *Le Mystère du Poète*, l'agave apparaîtra comme véritable symbole, comme expression directe d'une expérience toute personnelle, consignée déjà dans les cahiers intimes. L'ardent amour qui éclot enfin, très haut et très pur, fait jaillir cette exclamation : « L'agave ! l'agave ! » (*M. P.*, 29) qui dit tout par la substitution de l'objet, porteur d'un sens spirituel, aux mots impuissants. Dans une lettre à Elena (16 janvier 1884) nous lisons :

Aujourd'hui, je suis allé à San Remo... Les grands agaves en fleur m'ont rappelé les deux vers que vous savez :

> Voici que superbe monte la fleur de l'agave,
> Dans le ciel splendide, brille mon soleil.

Ces vers — « que vous savez » — datent donc du début de l'amour de Fogazzaro pour Elena, et l'on peut voir une transcription exacte de sa propre expérience dans le roman lorsqu'il dit : « C'est la seule fois de ma vie que jaillirent spontanément de mon cœur des vers » (*M. P.*, 61). Lorsque le Poète essaie de décrire son état intérieur correspondant à la floraison de l'agave (*M. P.*, 133), son explication est beaucoup moins efficace que le simple jaillissement de ce premier vers « qui, dit-il, paraît insensé ». L'agave reste l'expression la plus pleine de son amour ; après la confession que lui a faite Violet d'une première et violente passion, il exprime ainsi ce qu'il ressent : « Je me demandais si la fleur de l'agave s'était vraiment épanouie à Belvedere

di Lanzo, ou si maintenant seulement elle commençait, avec tourment et ivresse, à me déchirer l'âme pour en jaillir. » (*M. P.*, 145.)

Dans le Journal, au 1er avril 1886, on lit : « Ah ! la fleur de l'agave monte ! et même quand je la sentirai s'incliner je serai heureux. » Plus tard (19 mars 1894), on lit encore : « Oh ! fleur de l'agave immortel, triomphe, jaillis de mon cœur ! » Il l'appelle cette fois « *la seconde et immortelle* fleur de l'agave », et c'est pour lui le symbole d'un sentiment plus pur encore que le premier. Il ne s'agit pas là de comparaison ; l'objet seul évoqué, porteur d'une expérience indicible, exprime mystérieusement la totalité du sentiment éprouvé. Mais à ce moment l'expression poétique manque ; le vrai symbole est plus dans la pensée que dans l'art de Fogazzaro.



Miranda, cette première nouvelle en vers, qui est apparue à beaucoup comme une simple histoire d'amour, manifeste déjà des intentions symboliques. La première édition (Le Monnier, Firenze, 1874, in-16, 204 p.) portait sous le titre ces vers :

Vorave dir e anca vorave taser,
Senza parlar vorave esser intesa,
E senza comandar esser servida,
E senza far l'amor esser noviza.
(*Canto popolare veneziano* [1].)

On comprend que l'auteur les ait supprimés dans les éditions postérieures ; le caractère du chant populaire est trop différent de celui de son poème. Les deux derniers vers en particulier donnent à l'ensemble un caractère plaisant qui est une fausse

Poesie, Notes de NARDI, p. 539.

Je voudrais dire et je voudrais me taire,
Sans parler je voudrais être comprise,
Et sans commander être servie,
Et sans faire l'amour être fiancée.
(Chant populaire vénitien.)

note au seuil de *Miranda* — qui sait si le poète timide n'a pas essayé de masquer par ce sourire moqueur du début, son intention que peut-être on allait railler ? — Mais, en fait, ces vers, surtout les deux premiers, révèlent l'intention profonde : suggérer ce qui est inexprimable dans la vie secrète des êtres. Intention qui ne fera que se développer par la suite et dont il a pris conscience précisément pendant la gestation de cette première œuvre.

Quelques extraits des ébauches [1] laissent comprendre que le point de départ fut assez banal. Fogazzaro voulait montrer un jeune poète abandonnant la jeune fille qu'il aime pour se donner tout entier à la poésie qui l'appelle. Après la vie artificielle, mondaine, qu'il croit devoir être celle du poète, il tombe malade, il est délaissé par tous ceux qui le flattaient, et va se soigner dans la montagne ; il y retrouve — curieux hasard — la jeune fille, comprend l'amour, renonce sinon à faire des vers, du moins à les publier, et tout finit par un mariage.

Peu à peu, au cours d'un travail qui se prolongeait — malgré les serments écrits par lesquels il s'engageait à finir avant telle date — Fogazzaro se détache de son poète et de ce qu'il pouvait y avoir d'autobiographique chez son héros, il s'attache au contraire de plus en plus à la jeune fille, qui de Vittoria devient Miranda, et dont il travaille le caractère tout en finesse, lui confiant ce qu'il y a de plus délicat en lui.

Il marque de traits artificiels ce poète fatal, ses vers sont fréquemment des réminiscences de grands poètes italiens. Ce n'est que sous l'influence lointaine d'une prière et d'un amour fidèle qu'il arrive à un approfondissement, à une compréhension réelle de la nature, puis de l'amour. L'auteur n'a plus l'intention de se représenter lui-même par ce personnage d'Enrico ; dans une lettre postérieure à la publication du poème il écrit à propos d'un jugement sur la poésie italienne : « C'est moi qui parle maintenant, ce n'est pas l'Enrico du poème. » Et sans doute est-ce parce que trop de lecteurs s'y étaient trompés qu'après la première édition il a remplacé le titre de la deuxième partie : *Livre du poète*, par *Livre d'Enrico* : il ne s'agissait pas du poète

1. Donnés par M. Nardi, *ibid.*, p. 519-540.

type mais d'un poète qui n'est pas montré sous un jour particulièrement sympathique.

Quant à Miranda, terne dans les premières ébauches, il la forme avec amour, plus proche de lui qu'Enrico [1] et lui donne une personnalité spirituelle plus marquée et plus émouvante. Il lui confie l'idée de la valeur du sacrifice, et fait qu'elle offre sa vie pour le retour d'Enrico à ses premiers sentiments chrétiens. Ce n'est plus une suite d'événements, dont certains sont arbitraires, qui transforme Enrico, mais l'action directe et invisible d'une âme sur une autre âme. Surtout, l'auteur montre comment peu à peu la douleur affine l'esprit, les sens de la jeune fille. Elle arrive à saisir ce qui échappe à la multitude, elle perçoit les sons, les parfums avec une acuité inconnue jusqu'alors [2] ; elle comprend mieux la musique et surtout ce qu'elle suggère.

Parfois cette musique, comme moi,
Parle d'une chose et pense à une autre [3].

En même temps elle goûte intensément le silence. Elle prend conscience de ce qu'est un poète. Tout d'abord, elle avait pensé :

Poète : qu'est-ce que cela veut dire ? Quelqu'un qui cherche
Des paroles ornées pour ses sentiments,
Et puis les crie à la foule [4]...

1. *Miranda*, III, LIV, *Poesie*, p. 111.

Mi credetter ne' teneri anni miei,
Forse più rude ch'io nol fossi. Il core
Ferito in sè si chiuse, ed ogni gioia,
Ogni lieve dolor dentro serrato
Gli si costrinse quasi marmo intorno.

On me crut, dans mon enfance,
Peut-être plus rude que je n'étais. Mon cœur
Blessé se fermait ; et toute joie,
Toute légère douleur, au dedans cachées,
Comme un marbre, il les gardait.

Cf. *Note autobiografiche*, G. S., p. 8 : « J'avais un caractère très sensible mais fermé. S'il me semblait subir quelque injustice... je la dévorais en silence et j'en souffrais. »

2. *Miranda*, III, XLV, *Poesie*, p. 105.

3. *Ibid.*, III, IX, p. 79.

Talvolta questa musica, com'io,
D'una cosa favella e un'altra pensa.

4. *Ibid.*, III, XIV, p. 83.

Poeta : che vuol dir ? Uno che studia
Parole ornate a' sentimenti suoi,
Indi alla gente gridali.

Mais peu après, elle qui n'avait jamais beaucoup lu, fouille la bibliothèque de son père et se met à lire les poètes. Il lui vient à l'esprit qu'un poète peut s'enflammer d'amour pour les figures qu'il crée, « étrange pensée... autrefois je n'en avais point de semblables ». Enfin, un jour devant le miracle de Pise, elle est violemment saisie par la beauté du lieu qu'elle exprime par allusions et sans un seul mot descriptif ; elle termine :

En regardant il me semblait prier.
Une musique profonde parfois
M'a fait éprouver un sentiment qui ressemble
A celui-ci, mais moins soudain et moins fort.
Et, chose étrange, depuis ce moment je comprends
Mieux qu'avant ce que veut dire « poète »[1].

Elle entre en communion avec la nature, l'âme de la nature qu'elle sent vivre :

Les parfums sont ici moins suaves
Mais on y sent une pureté austère[2].

Elle se sent traversée par un esprit, celui peut-être qui inspire les chants d'Enrico ; elle s'étonne de ces accents sous sa plume. C'est elle qui est poète, sans vanité, humblement, dans l'amour et la douleur ; c'est elle qui représente l'affinement de l'art fogazzarien à ses débuts.



La réalisation esthétique imparfaite chez Fogazzaro n'em-

1. *Miranda*, III, XXVIII, p. 91.

Solo guardando mi parea pregare.
Qualche profonda musica talvolta
Mi fe' un senso provar che rassomiglia
Questo, ma pur men subitano e forte.
E, strana cosa, da quell'ora intendo
Meglio di prima che vuol dir « poeta ».

2. *Ibid.*, III, LI, p. 110.

...Son gli odor qui men soavi,
Ma vi si sente una purezza austera.

pêche pas ses poésies d'être très révélatrices de son état d'esprit. Tout le recueil de *Valsolda* est à intentions symboliques. Ainsi les nouvelles en vers, plus brèves que *Miranda*, et dont il abandonnera par la suite le genre ; elles peuvent être le fruit d'une influence exercée par les nouvelles allemandes, ou plutôt d'une mode transmise par Aleardi ou Prati, mais l'important c'est qu'elles prennent chez lui valeur de symbole, moins par les personnages ou le récit que par l'accompagnement et tout le mystérieux qu'elles suggèrent.

Cecilia dit la rencontre d'une jeune paysanne et de celui qui l'aimait, qu'elle a désespéré et qui est devenu fou. Il la rencontre donc, un jour, seule dans la montagne, et l'entraîne sur le sommet. Elle s'évanouit, lui se désespère et, comme à son réveil elle a un mouvement d'horreur, pour lui épargner une plus longue frayeur il se jette dans le ravin. Arrivent les gens du village qui cherchaient Cecilia et qui rendent grâce à Dieu d'avoir protégé la jeune femme. Cela c'est la trame qui s'analyse, mais il y a bien d'autres choses dans le poème, il y a même trop de richesses.

Il y a l'opposition fondamentale entre l'amour innocent et paisible dans la nature et l'amour tragique dans l'humanité. Après la présentation de Cecilia et avant celle du fou, une strophe intercalée dit, au sujet des fleurs qui sortent de la botte d'herbes que la jeune femme a sur la tête et dansent sur son visage :

Elles pouvaient bien rester, pauvres fleurs,
Sur leur tige intacte.
Elles pouvaient bien jouir, pauvres fleurs,
De leurs innocentes amours
En paix, près du ciel [1] !

La même strophe est reprise pour finir, au sujet des fleurs

1. *Poesie*, p. 154.

Ben poteano restar, poveri fiori,
Sul loro intatto stelo,
Ben poteano goder, poveri fiori,
Degl'innocenti amori
In pace, presso al cielo. !

que l'on cueillit pour en faire des bouquets et des guirlandes à offrir en action de grâce à la Vierge.

Il y a l'opposition entre ce qui est et ce qui paraît : celle que l'on aime, que l'on recherche, que l'on fête, c'est Cecilia coupable de légèreté, de trahison, d'incompréhension ; celui que l'on repousse, que l'on traite avec cruauté, c'est celui que sa sincérité et son amour généreux privent d'abord de sa raison, ensuite de sa vie volontairement sacrifiée. Opposition qui, naturellement, n'est pas exprimée avec des mots, mais qui ressort du courant de sympathie que l'on sent passer entre le poète et le fou, sorte de poète, lui aussi, qui vit avec l'image des choses, roi d'un monde qui se trouve au fond du lac limpide

> Où de la main on touche le ciel serein.
> ....
> Il y passe des ombres d'oiseaux sans chant,
> D'hommes sans pleurs,
> De femmes sans trahison [1].

Il y a, ce qui n'est pas rare chez Fogazzaro, une sorte de paysage musical, accompagnement du drame humain. Cecilia joyeuse descend la robe au vent, dans le rire du soleil ; le fou monte par des sentiers ténébreux pleins d'ombre et de peur.

Terrifiée, Cecilia doit gagner l'arête d'un rocher qui tombe à pic dans l'abîme,

> Tout droit dans l'épouvante
> Des obscurs précipices [2].

Lorsque le fou triste et pensif s'assied près de la femme évanouie, un accompagnement de cloches soutient sa tristesse,

1. *Poesie*, p. 157.

> *Dove con man si tocca il ciel sereno,*
> ....
> *Ombre passan di augelli senza canto,*
> *D'uomini senza pianto,*
> *Di donne senza inganno.*

2. *Ibid.*, p. 155.

> *Ritto fra lo spavento*
> *Di scuri precipizii....*

C'était l'Angélus,
Une mélancolique voix de cloches
Montait des vallées lointaines [1].

Et puis la lune apparaît et adoucit l'aspect sauvage des choses d'alentour,

Qu'elle était belle dans la clarté d'argent
La tête renversée
Comme au sein du sommeil ou de l'amour !
La bouche délicate
Semblait une fleur à peine éclose [2].

Mais l'accompagnement cesse dans la dernière partie, on ne sait pourquoi.

Il reste évident que le récit n'est qu'un prétexte qui n'épuise pas la richesse du poème, mais toutes ces intentions sont mal fondues et se nuisent, le poème manque de ligne.

Regina, dit la fidélité d'une pauvre batelière qui s'exprime à travers les mouvements de la barque et le rythme des rames. *La Madonina del faggio* : humble histoire de souffrance incomprise. *Caslano*, un diptyque : « Alors », « Maintenant » ; même rire de la nature, même invitation de la source et des cigales ; la première fois c'est une figure séduisante de fraîche jeune fille qui se mire dans la source ; la seconde fois c'est une femme flétrie et négligée, la même, qui hâtivement, le visage en sueur, boit pour se rafraîchir.

Dans ses notes Fogazzaro parle de la nécessité d'introduire dans *Valsolda* quelques personnages humains, c'est ce qui explique la présence de ces nouvelles. Mais ses préférences vont

1. *Poesie*, p. 156.

Era l'Ave Maria,
Malinconica voce di campane
Dalle valli lontane
Or si or no s'udia.

2. *Ibid.*, p. 156.

Quanto era vaga nel chiaror d'argento
La testa arrovesciata
Come in sen della morte o dell'amore !
Parea socchiuso fiore
La bocca delicata.

naturellement aux choses qu'il charge de pensée et qui parfois s'expriment en des dialogues. Dialogue entre le poète et le rocher qui se dresse dans le ciel et symbolise le désir de monter dans la lumière ; il se termine par ces paroles brèves pleines d'intentions :

Le poète. — O rocher, je t'aime !
Le rocher. — Si tu sais, exalte-moi[1] !

Dialogue entre deux arbres, *Le caroubier et l'oranger.* Ils se trouvent dans cette partie de l'Italie septentrionale qui, abritée des vents, leur permet de vivre sans leur donner l'épanouissement total qu'ils auraient dans leur climat naturel. L'oranger se contente de cette vie morne, mais le caroubier a un mouvement de désespoir qui retombe en une plainte nostalgique d'une rare puissance :

Je voudrais que cette vallée s'ouvrît à tous les vents
Et que, roi sinistre, l'hiver ici plantât

Son trône de neige ! Je voudrais mourir
Ou bien vivre ! Une montagne sicilienne
Porte, tendue vers la mer, ma forêt ;
Le flot qui vient d'Afrique la baigne [2].

Dans les autres compositions c'est plus intimement encore que les esprits sont contenus dans les choses, que chaque objet est porteur de pensée [3].

Le second recueil, *Poesie disperse*, contient un certain nombre de pièces d'occasion, moins intéressantes du point de vue

1. *Poesie*, p. 174.

Il poeta — O rupe t'amo !
La rupe — Se sai, esaltami.

2. *Ibid.*, p. 161.

Vorrei scoverta questa valle ai venti,
E re sinistro, il trono suo nevoso

L'inverno qui piantar ! Morir vorria
O vivere ! Una sicula montagna
Porta, protesa in mar, la selva mia ;
Il flutto che vien d'Africa la bagna.

3. V. *infra*, silence, musique.

qui nous occupe ; et d'autres qui toujours expriment, plus ou moins heureusement, une intention symbolique. Dans *Parfum* on trouve quelques résonances baudelairiennes (*Correspondances*, *Le flacon*) mais d'un ton qui reste personnel. D'abord s'imposent les images tentatrices de luxe, de vie mondaine, de richesse, de volupté, suscitées par le parfum qui sort du flacon ; puis tout cela disparaît devant l'image de la Poésie, amour mystérieux, parfum de sa pensée, pour laquelle il forme, de ses vers, un flacon précieux.

Partout où il y a tempête et violence, ou bien calme et silence, il faut voir la correspondance « sentie » entre son être et les choses.

Le besoin de symbole qui n'arrive pas toujours à un achèvement esthétique parfait, est un aspect de l'essentielle insatisfaction du poète en face de tout essai d'expression rationnelle. Il y a ainsi deux mouvements qui s'entrelacent et se complètent dans l'œuvre et dans la vie de Fogazzaro — dont nous avons déjà plus d'une fois signalé l'unité. D'abord refus du langage rationnel impuissant à exprimer l'essentiel qui lui échappe ; puis retour aux mots pour la réalisation esthétique. Chaque mouvement comporte plusieurs paliers que l'on pourrait indiquer ainsi : le rejet des mots fait apparaître la musique comme expression de l'inexprimable ; la musique des voix est ainsi plus expressive que les mots prononcés ; la voix des choses où les mots sont absents est plus chargée de sens mystérieux que celle des hommes ; le silence enfin est plus riche encore de pensée. Mais l'impossibilité de se passer du perceptible pour toute expression esthétique, et en particulier des mots pour toute expression poétique, le ramène aux mots, d'abord pour suggérer le silence ; et puis pour faire entendre ce que lui dit la voix des choses ; comme appui pour la musique des voix ; et enfin, ce qui pourrait être le plus troublant, pour exprimer ce que dit la musique.

*
* *

Fogazzaro a rappelé comment, après une convalescence, en Valsolda, le sens de la musique s'éveilla en lui et l'envahit

comme une vague en tempête. Le besoin de musique ne l'a plus quitté. Plus d'une fois on a dit la place que la musique a tenue dans sa vie [1] ; nous voulons nous occuper ici du sens que la musique avait pour lui et de l'importance qu'elle a prise dans son œuvre.

La musique exprime ce que les mots ne peuvent pas dire. Cette substitution de la musique aux mots est due parfois à des causes tout extérieures, telle par exemple celle que signalait Heine au sujet de l'Italie opprimée.

Parler est chose défendue à la pauvre Italie esclave ; elle n'a que la musique pour exprimer les sentiments de son cœur. Toute sa haine contre la domination étrangère, son enthousiasme pour la liberté, la rage de son impuissance, son affliction au souvenir de sa magnificence passée, puis son faible espoir, son attente inquiète, sa soif impatiente de secours, tout se cache dans ces mélodies qui passent de la plus grotesque ivresse de la vie à la douceur la plus élégiaque, et dans ces pantomimes où le courroux menaçant succède aux caresses flatteuses [2].

Chez Fogazzaro, la cause est moins extérieure et d'ordre psychologique. Franco se met au piano et improvise dans la tristesse et l'angoisse ; l'amour de Luisa n'est pas aussi total qu'il l'avait rêvé, et il joue dans l'obscurité, disant « la timide plainte secrète qu'il n'aurait jamais osé exprimer en paroles ». Ce n'est pas que les mots lui semblent insuffisants mais une sorte de pudeur le retient de les prononcer.

Marina, passionnée et fantasque, se jette chaque soir sur son piano, et, dans le silence de la nuit, arrache à l'instrument des accents extraordinaires. Sans doute serait-elle incapable de traduire en mots ce qu'éprouve sa nature violente et qui s'exprime dans la musique, mais ce n'est pas par suite de l'impuissance du langage, c'est parce qu'elle ne comprend pas ce qui bouillonne au fond d'elle-même.

Quant à Leila, la plénitude de joie et d'amour qu'a mise en

1. En particulier Edouard Maynial, *De Stendhal à Fogazzaro, un poète de la musique*, *Revue de Litt. comparée*, octobre-décembre 1933. A. Pompeati, *A. F. e la musica*, *Pianoforte*, Ottobre 1925.
2. Heine, *Reisebilder*, *De Munich à Gênes*, II, p. 60.

elle la lettre de Massimo, elle ne saurait la dire à personne et pourtant elle a besoin de l'exprimer, elle joue alors l'*Aveu* de Schumann au piano et en tire « des accents de passion délirante ».

Pour ces trois personnages, la musique exprime ce que les mots n'*osent* pas ou ne *savent* pas dire. Mais, pour Fogazzaro, la musique vaut surtout pour ce que les mots ne *peuvent* pas dire ; elle est l'expression de l'inexprimable. Il parle dans son journal de cette « musique intérieure dont les idées, les inspirations ne peuvent pas se traduire en langage humain » [1]. Richesse de l'expression musicale qui fait apparaître plus pauvre celle du langage.

Je me demandais, dit Marcel Proust dans *La Prisonnière*, si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être — s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées — la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suite ; l'humanité s'est engagée en d'autres voies, celle du langage parlé et écrit.

Langage des âmes, c'est bien le même sentiment, mais là où Proust parle d'une possibilité non réalisée, Fogazzaro, évolutionniste, voit le point d'aboutissement d'une évolution spirituelle.

Déjà entre les êtres vivants certains états d'âme ne peuvent être exprimés que par la musique. La marquise Scremin douloureusement, péniblement, a dit à Don Giuseppe toutes ses angoisses ; maintenant ils se lèvent et vont jusqu'au petit lac :

De limpides broderies de notes autour du mouvement paisible d'une mélodie tranquille, ni joyeuse, ni triste auraient seules le pouvoir d'exprimer cet ineffable mystère, qui échappe au poète, pour décrire la marche lente de don Giuseppe et de la marquise à travers les herbes toutes frémissantes de vent, dans l'ombre claire des nuages argentés, entre les bosquets tout murmurants de feuillages, traversés par les notes insistantes et graves, par les roulades aiguës des rossignols. Ils n'échangeaient presque aucune parole ; et précisément, seule la musique pourrait dire leur silence plein de sens, les communications non inconscientes de leurs âmes, communications de pitié réciproque... [2].

1 *Journal intime*, 2 août 1885, G. S., p. 173.
2. *P. m. m.*, p. 217-218.

C'est une sorte de musique insaisissable pour des oreilles humaines qui se dégage de cette scène.

Mais, tout naturellement, l'aboutissement suprême c'est le langage futur des âmes, dans cet au-delà où le poète projette tous ses renoncements transformés en espoirs. De Montegalda, le 22 octobre 1883, il écrit à Elena : « ... Divine musique ! Elle me fait souffrir tant elle est belle. C'est un tourment pour l'âme d'entendre ce langage et de ne pouvoir sortir de son vêtement mortel. Je rêve de partir pour ce monde merveilleux tout de passion et de musique... » Dans une page du *Journal* (1885), on lit ceci : « Oh ! il doit y avoir une affinité mystérieuse entre le langage futur de l'âme et la musique. » Et il ajoute, indication précieuse sur ce que voudrait être sa poésie : « La poésie qui me remplit en ce moment le cœur est peut-être un hymne de ce futur langage [1]. » Et enfin, dans sa conférence de 1900 sur *La douleur dans l'Art*, rappelant les accords qui ouvrent la *Sonate au clair de lune* de Beethoven, il ajoute :

Suprême forme de l'art, prémices, pourrait-on dire, de paroles et d'idées supérieures au stade actuel de notre intelligence, la musique seule est capable d'exprimer la douleur impersonnelle et pure, et alors dans son langage magnifique, il y a toujours un élément de prière, d'aspiration à quelque état inconnu de félicité qui est dans les possibilités du futur, d'espérance dans l'ordre idéal d'un monde sur lequel s'ouvre la porte de sortie des générations humaines [2].

Voilà quel est le sens de la musique pour Fogazzaro, et l'on comprend la place qu'elle occupe dans tous ses romans, non seulement comme motif ornemental, non seulement pour exprimer les goûts des personnages, non seulement pour le plaisir de parler de musique, mais parce que la musique est un élément de vie irremplaçable, et un moyen d'expression unique.

Il y a bien quelques scènes de musique de chambre où le romancier s'est plu à représenter virtuoses et auditeurs, relevant avec ironie chez ces derniers une fréquente incompétence accompagnée de sottise ou de vanité (*Il parere di Ulisse*, *Piccolo mondo*

1. G. S., p. 118, p. 173.
2. *Il dolore nell'arte*, *Discorsi*, p. 33.

moderno). Parfois c'est un musicien passionné et hurluberlu dont il souligne le pittoresque, comme le Chieco du *Piccolo mondo moderno* et du *Fiasco del maestro Chieco*. Il lui arrive de se montrer sceptique sur le message qu'apporte la musique : « N'est-ce pas, dit Marina, que la musique est hypocrite comme un vieux juif et nous dit toujours ce que notre cœur désire ? » Mais ce n'est pas l'essentiel, et même dans ces cas-là, la présence de la musique dans le roman a une autre valeur : elle accompagne, elle prolonge, elle enveloppe les événements et les sentiments humains.

A Rome, dans le salon de l'appartement que les Dessalle occupent au Grand-Hôtel, à l'heure même où Benedetto mourant est pourchassé par la police, les amis du Saint s'entretiennent avec angoisse, tandis que dans la pièce contiguë, Carlino accompagne au piano le violoncelle de Chieco. Toute la douceur, toute l'affection, toute la douleur et toute l'angoisse humaines s'expriment tour à tour par la voix des instruments. La même angoisse, la même douleur, le même amour sont vivants et frémissants dans les cœurs déchirés de ceux qui parlent, à côté, à voix basse, ou qui se regardent sans prononcer un mot. Les motifs s'opposent, s'accordent, alternent, en une complexité pleine et riche qui est poignante. « Jeanne vint à la rencontre de ses amis et son sourire aussi bien que la musique, une ancienne musique italienne simple et sereine, leur serra le cœur. » Di Leynì explique à Jeanne que Benedetto, quoique très malade, doit être transporté sous peine d'arrestation. « Le violoncelle et le piano badinaient ensemble sur un thème pastoral plein d'une joyeuse tendresse ingénue et caressante. » Puis la jeune femme lève ses yeux chargés de douleur et les yeux tristes de ses amis lui répondent. « La musique eut un éclat de joie sonore. » La musique se tait, Jeanne est alors calme et très maîtresse d'elle-même ; on cherche la meilleure solution et l'on décide que Benedetto sera transporté chez Di Leynì, mais seulement avec une autorisation du médecin. « Tandis que Giovanni parlait, de la pièce voisine fit irruption un tumultueux *allegro* tout en sanglots et en cris. Il se tut, ne voulant pas trop élever la voix, il laissa passer l'élan de la musique déchirante. Et déchirante fut la parole que ses yeux et ceux du jeune homme se

dirent pendant ce silence des lèvres. » Les musiciens se sont arrêtés de nouveau, et Jeanne, qui veut encore parler à Selva, craint qu'ils n'aient fini ; elle ouvre la porte et lance gaiement : « Bravo ! Déjà fini ? » Chieco la renvoie brusquement. « Piano et violoncelle attaquèrent un grave andante », les notes accompagnent la dernière confidence de Selva : Benedetto demande à voir Jeanne le lendemain. La jeune femme est bouleversée, elle sait que Benedetto l'appelle parce qu'il va mourir ; Selva lui serre les mains en silence. « Le violoncelle répondait pour lui, amer et grave : « Pleure, pleure, car il n'est pas un destin d'amour et de mort qui égale ton destin. » Enfin, après un nouvel arrêt et pendant que Jeanne en paroles convulsives recommande de donner au mourant toutes les consolations possibles, ce sont les notes joyeuses du *Curricòlo napoletano* que Chieco joue pour finir.

La musique pendant toute cette scène soutient les paroles de Selva et de Di Leynì, ou y supplée et exprime leurs silences. Pour Jeanne, au contraire, il y a opposition entre le motif musical et les paroles qu'elle dit ou qu'elle voudrait dire, contradiction de sa destinée, de ce moment suprême qui devrait être joie puisqu'elle va revoir celui qu'elle aime, mais qui ne peut être que douleur puisque cette rencontre veut dire qu'il meurt ; douleur humaine celle qui la bouleverse, mais joie encore insoupçonnée puisque c'est la démarche qui dans les desseins de l'Eternel doit la faire accéder à la lumière. Tout l'accompagnement musical accentue le tragique de la scène, le prolonge, le transporte sur un autre plan, lui donne un caractère universel [1].

Si la musique exprime l'inexprimable, il est naturel qu'on n'arrive pas toujours à saisir la plénitude de son message. C'est, dit Fogazzaro dans une page de son journal, « ce que j'ai éprouvé très souvent en jouant ou en entendant jouer un motif musical dont le sens me paraît d'abord très intelligible. J'y pense, j'y repense, et il me semble qu'une ligne très mince me sépare du mystère, mais je n'arrive pas à la franchir, mon esprit retombe épuisé par son élan. » Tout son espoir alors se reporte au delà de la vie terrestre, pour une compréhension to-

1. *Santo*, p. 405-412.

tale. Mais il est poète et son rôle de poète est de s'exprimer avec des mots. Il va donc essayer de dire avec des mots ce que lui suggère la musique. Mouvement inverse du premier, contradiction, semble-t-il, mais l'état humain n'est-il pas celui de la contradiction, celui où les aspirations impossibles mais auxquelles on ne veut pas renoncer voisinent avec de pauvres réalisations dont on sait la pauvreté. On peut tenter de traduire humainement le langage divin, à condition de n'être pas dupe et de ne pas prétendre enfermer dans des mots limités un message infini.

Fogazzaro compose ses *Transpositions musicales*, mais il n'est pas dupe de sa traduction. Il en explique l'origine dans la préface du volume de nouvelles où il les a placées comme *Intermezzi* [1].

La bonne musique fait naître, chez beaucoup de personnes et en particulier chez moi, comme des ombres vaines de sentiments : joie et douleur sans cause, désir, angoisse, pitié sans objet, hardiesses orgueilleuses qui retombent avec la dernière note, violentes impulsions à d'impossibles actes ; elle suggère également à l'imagination de confuses images ; elle arrive à signifier vaguement un discours, un dialogue, un drame, incompréhensibles parce que la langue nous en est inconnue et ne ressemble à aucune autre, mais qui sont marqués, dans le son, de passion humaine, et même développés d'après un ordre logique qui ressemble sans aucun doute aux meilleurs raisonnements de ce monde. Alors notre esprit s'élance dans le mystère, y bat des ailes follement, mais les brise contre la porte impénétrable, et tombe vaincu. Pour moi j'ai quelquefois cherché à m'en consoler en imaginant et en écrivant ce que la langue inconnue pourrait peut-être signifier, ce qui pourrait se trouver derrière la porte impénétrable, les causes mystérieuses de ces sentiments dont la seule ombre me donnait une telle émotion [2].

Naturellement, Fogazzaro est persuadé que ces interprétations sont toutes subjectives, et il s'en explique plaisamment dans une nouvelle de ce même volume intitulée *R. Schumann (Dall'Op. 68)* [3]. Donna Valentina, indolente et coquette, est très

1. *Fedele*..., p. 31, 65, 95, 125, 137. Cf. *Poesie*, p. 283-296.
2. *Ibid.*, p. 7.
3. *Ibid.*, p 191.

entourée par trois soupirants, un timide jeune homme blond, un vigoureux officier d'artillerie et un vieux monsieur élégant, le poète amusé observe le jeu des uns et des autres. On discute sur le pouvoir évocateur de la musique : la musique peut-elle raconter ? peut-elle décrire ? Les trois soupirants disent oui, sans hésiter, puisque c'est l'avis de donna Valentina. On tente aussitôt l'épreuve. Les trois adorateurs écoutent, avec un peu d'angoisse, le morceau que joue donna Valentina, les interprétations sont naturellement très différentes les unes des autres. Pour la jeune femme, il s'agit de deux amants qui meurent ensemble dans le désert ; l'officier après deux minutes d'efforts vains s'est abstenu ; le vieux monsieur voit, dans le *Monde des rêves*, une *Vallée des roses*, à l'aurore, et l'amant qui s'éveille d'un rêve plein de volupté où il avait retrouvé sa jeunesse ; le jeune amoureux timide a imaginé, dans une cathédrale, la nuit, une femme qui préfère mourir damnée plutôt que de renoncer à son amour pour celui qui est mort et damné;le poète propose une impertinence. Fogazzaro semble avoir voulu prévenir ceux qui auraient la tentation de prendre trop au sérieux ses *Transpositions musicales.*

Il tient fermement à maintenir distincts deux arts qui doivent rester distincts, et il désire que les thèmes suggérés par la musique deviennent dans ses *Transpositions*, « pure et indépendante poésie ». Dans le volume des *Poésies*, sont groupés les *Intermezzi* parus dans le volume *Fedele*, et quelques autres interprétations musicales.

Une gavotte de Martini a suggéré l'image d'un vieillard et d'une jeune fille qui dansent une gavotte dans un jardin ; les strophes alternent, *elle* dit sa joie d'être aimée d'un jeune homme un peu fou, *lui*, les souvenirs de sa jeunesse que cette danse fait revivre ; alors qu'il s'enhardit et lui baise les lèvres, elle lui conseille d'aller faire soigner ses rhumatismes.

A travers une mazurka de Chopin (*op.* 17, n. 4), le poète voit une jeune femme au lit de mort de son mari, elle le croit endormi et cherche à le réveiller pour danser ; elle parle en vain, elle appelle, elle supplie, elle lui dit son amour, se désespère, se fait douce, tendre, rappelle leurs heures de joie, crie son angoisse, et meurt à son tour.

Dans le *Lento* de Clementi (*op.* 26), l'Amant a rêvé que sa Bien-Aimée était morte, il frappe à sa porte et veut la voir ou au moins l'entendre. La Bien-Aimée rêve qu'elle est dans la forêt où ils allèrent ensemble. Le vent est glacé, dit l'Amant, viens, entraîne-moi dans ton rêve. Et la Bien-Aimée continue à dire son rêve, elle parle au vent, à l'ombre, aux fontaines, à tous confie son amour :

— « Bientôt je serai à lui... — Maintenant sois pure, s'écrient les ondes. » Et elle demande au vent d'aller là où il gèle porter un adieu « avec l'odeur de mes cheveux, avec la tiédeur de mes lèvres ».

De Beethoven, Fogazzaro traduit l'*Adagio* de la *Sonate quasi fantasia en ut dièse mineur* (*op.* 27). C'est la fin du monde, le soleil est mort, la terre est glacée, seul l'océan palpite encore ; un chant puissant et douloureux monte des abîmes où Dieu a rejeté les esprits rebelles ; ils sont la mystérieuse souffrance du monde qui gémissait dans les vents et se dressait parfois dans les âmes. Le chant s'éteint, la mer meurt à son tour, et l'on n'entend plus que la prière des dernières âmes qui s'en vont au Jugement. Cette version est de 1885; en 1900, dans sa conférence sur la douleur dans l'art, Fogazzaro reprend le thème de la douleur du monde. « Le bruit des flots battant la rive me fit penser aux profonds accords qui ouvrent la *Sonate au Clair de lune* de Beethoven. Si, maintenant, le cœur plein des ombres douloureuses que j'ai évoquées devant vous, j'imagine écouter dans la solitude ou dans les ténèbres ce sublime adagio, j'y sens l'âme unique, j'y entends l'unique voix de toutes les souffrances du monde. Ce n'est pas une lamentation, c'est un chant solennel et grave qui insiste en des sons profonds, retentissant dans les entrailles des choses, sous un ondoiement vague d'apparences changeantes. Douleur, mystère, inexprimable beauté ; voilà ce que me disent les accords surhumains, et une voluptueuse souffrance m'envahit, comme la souffrance de l'amour, un désir infini de me perdre dans l'onde sonore du chant qui monte, comme la prière de tout ce qui souffre, vers une silencieuse Toute-Puissance [1]. »

1. *Il dolore nell'arte, Discorsi*, p. 33.

De 1894 est une interprétation de Schumann, ici placée dans le volume des *Poésies*, *Dans la nuit* (Phantasiestücke, *op.* 12), la femme passionnée cherche dans la nuit celui qu'elle veut séduire, elle le tente, elle l'étreint en s'écriant : « J'ai vaincu Dieu ! » mais il se redresse et lui échappe.

Le *Menuet en la* de Boccherini évoque une scène du XVIII[e] siècle, dans un élégant salon, le cavalier et la dame dansent un menuet le sourire aux lèvres et échangent des propos légers, mais quand le mouvement de la danse les rapproche, ils se disent à voix basse d'ardentes paroles qui nouent le drame ; entre en coup de vent une troupe de zéphirs masqués, la dame a reconnu parmi eux son mari avec sa maîtresse ; c'est le destin qui les a soufflés ici, elle se promet au cavalier :

Dieu ! Comme meurt de joie le trille du violon !

Les dernières versions qui sont plus tardives et n'ont pas figuré comme *Intermezzi* dans le volume *Fedele*, ont un autre caractère. Elles ne sont plus aussi indépendantes de l'expression musicale que Fogazzaro avait voulu les précédentes. On raconte qu'il se faisait jouer au piano par sa fille le 6[e] *prélude* du *Clavecin bien tempéré* de Bach, pendant qu'il disait à l'unisson, le *Discours de M[me] Cleofe à sa fille*, grande dame vénitienne qui inflige à sa fille d'interminables reproches, conseils, admonestations[1] ! Il s'agit là, non plus d'une recherche du même ordre que les précédentes, mais d'un jeu, d'un badinage, et l'on peut se demander si Fogazzaro a eu lui-même l'intention de le publier.

Enfin deux pièces sont destinées à être chantées l'une et l'autre sur la musique de l'*Aveu* du *Carnaval* de Schumann. Dans la première, une femme demande à un homme de lui montrer sa main où elle veut lire son destin à lui... son destin à elle. La seconde dit la lutte ardente dans un cœur passionné pour et contre l'amour qui reste triomphant. A la première publication (*Corriere della Sera*, 11 février 1910) était jointe une note du poète. « *Aveu* de Schumann me parle de passion impétueuse et nue, à d'autres elle parle de passion profonde voilée de

1. *Poesie*, notes, p. 578.

raillerie. Des deux poésies transcrites, qui doivent se chanter sur cette musique, la première je l'ai composée pour d'autres, la seconde pour moi. » Et il ajoute qu'il a fait transposer la musique de Schumann pour que ces vers puissent se chanter [1].

Fogazzaro a-t-il trouvé l'idée de ses traductions de la musique dans Heine ?

En ce qui me touche, dit Maximilien à Maria, vous connaissez déjà ma seconde vue musicale, ma faculté d'apercevoir, à chaque son que j'entends, la figure corrélative. Il arriva donc que Paganini fit passer devant mes yeux, avec chaque coup d'archet, des figures visibles et des situations, qu'il me raconta en images sonores toutes sortes de curieuses histoires, où lui-même avec sa musique jouait le principal personnage [2].

Et il cite trois exemples ; mais cette seconde vue musicale est bien différente de l'effort de Fogazzaro pour tenter d'ouvrir la porte du mystère.

L'a-t-il trouvée dans la lecture de George Sand qui raconte dans les *Lettres d'un voyageur* comment elle a écrit successivement deux poèmes sur la *Symphonie pastorale* de Beethoven ? L'a-t-il trouvée dans les interprétations musicales d'Hoffmann ou de Robert Browning ? Pourquoi ne l'aurait-il pas trouvée en lui-même ? En tout cas, il en a fait quelque chose de bien personnel et il a commencé très tôt puisqu'il rappelle dans ses *Notes autobiographiques*, qu'il avait publié en 1863 une poésie intitulée *Nuage*, et « inspirée par un *Lied ohne Worte* de Mendelssohn » [3].

Ce goût musical s'étend à tout ce qui est sonore : musique dans la nature, musique des voix. Fogazzaro est extraordinairement sensible au charme de la voix. La voix elle-même est plus révélatrice que les phrases au sens limité ; aussi cherche-t-il des mots pour suggérer le sens de la musique de cette voix [4].

1. Poesies, notes, p. 579.
2. *Les nuits florentines*, *Reisebilder*, éd. cit., v. II, p. 321.
3. G. S., p. 34.
4. Cf. supra, *Les personnages*, p. 337-339.



La musique des instruments ou des voix n'est pas seule à pouvoir exprimer l'inexprimable, il y a la voix des choses, qui elle aussi est libérée des mots limités et clos. Nous retrouvons là tous les motifs offerts par la nature et déjà signalés [1], sur lesquels nous ne reviendrons pas.

Beaucoup plus qu'il ne voit les choses, Fogazzaro les entend, il prend contact avec leur âme, comprend leur vie. Aussi n'éprouve-t-il pas le besoin de les peindre, de les décrire, mais il en suggère l'être intime. Dans ses poésies, on a cru pouvoir lui reprocher l'absence de couleur, mais cette absence est voulue. Non par manque de palette, mais par primauté donnée au spirituel, les épithètes choisies pour la nature sont des épithètes morales et les verbes ceux qui disent les actions humaines.

Quand le poète écoute religieusement ces voix des choses qui lui parlent plus intimement qu'un être humain, il éprouve le besoin d'exprimer leur message et cherche par quels mots il peut traduire ce qu'elles disaient si bien parce que libérées des mots. Son poème *A Sera* cherche à capter les bruits du soir et en même temps à suggérer les prolongements infinis de ce qu'ils expriment. On entend les cloches des villages proches, Oria, tout au bord du lac, Osteno, sur la rive opposée, Puria dans la montagne, au-dessus du Soldo, elles parlent d'abord l'une après l'autre, puis toutes ensemble tandis que répondent les échos des vallées, et puis l'eau du lac et celle de la cascade. Une profonde et immense prière s'élève des montagnes, des rivages et des vallées, elle enveloppe et soutient la supplication des hommes (*...quia adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret* [2]) et demande pour eux l'aide divine contre les forces mauvaises :

Des esprits mauvais,
Seigneur, garde les mortels !
Prions.

1. Cf. supra, *La Nature.*
2. (Ire Ep. saint Pierre, v, 8) se chante à l'office de Complies.

« Prions », répètent les voix confuses et multiples des échos dans les vallées ; et le mot italien *oriamo* recueille toutes ces voix éparses et les prolonge en une prière qui passe et monte au-dessus des vallées, beaucoup mieux que le trop bref *prions*.

A mesure que la nuit s'étend, que les lignes après les couleurs disparaissent, les figures et les événements humains s'effacent devant la pensée de l'éternité et la prière se fait plus ardente et plus pitoyable. Elle demande la paix pour toutes les âmes, pour les morts comme pour les vivants, pour ceux qui souffrent, ceux qui errent, ceux qui aiment ; pour toute la souffrance du monde, pour tout ce qui vit, la montagne, les eaux, le bronze. L'eau du lac à mi-voix se plaint à la rive endormie, et puis, pénétrée par le silence et la paix, elle se calme à son tour et frémit à peine. Mais la cascade ne connaît pas la paix, et tout le vaste silence alentour écoute sa voix qui jamais ne se tait. Ce poème combine les trois éléments qui nous intéressent, la musique qui vient des cloches, la voix des choses qu'on entend dans la nature et le silence.



Ce silence est le dernier degré dans l'expression de l'inexprimable. On peut dire que Fogazzaro est le poète du silence. C'est le moment où les voix se taisent, où les bruits s'éteignent qui convient à son goût de l'ineffable.

Dans ses romans, c'est le silence qui permet d'exprimer les sentiments les plus profonds, et le silencieux langage des gestes non seulement est l'expression sincère des sentiments, mais souvent contredit les paroles hypocrites.

Ses poésies sont imprégnées de silence, silence total ou silence momentané, précieux parce qu'il a été désiré, parce qu'il est fragile. S'il est permis de se livrer à une petite statistique qui n'a rien de poétique, on constatera que dans les vingt et une pièces qui composent le recueil *Valsolda*, il est vingt-six fois question de silence.

Nihil sine voce est, disait l'épigraphe du recueil, il serait faux de voir là une contradiction. Le poète, en effet, entend la voix des choses qui établissent une première communication entre

elles et lui ; elles se taisent ensuite permettant par leur silence expressif une intimité plus compréhensive encore. C'est parce qu'elles ont une voix qu'elles peuvent se taire, et, en effet, si le silence est parfois exprimé par des mots comme *silenzio*, *silenzioso*, *muto*, le plus souvent ce sont des mots comme *tace*, *tacito* qui sont choisis.

Dès la deuxième pièce de *Valsolda* ce motif central s'impose sous le titre *Silenzio*. Aucun mouvement : la barque repose attachée au figuier sauvage, le lac immobile n'a pas une vague, les deux seuls verbes de mouvement expriment des mouvements symboliques : les rêves *errent* dans le cœur, la pensée *navigue* loin des rivages. Les éléments visuels sont extrêmement sobres, très peu colorés : le lac est *couleur de plomb*, les nuages *laiteux*, les côtes *brunes*, l'eau *terne* ; la lumière est très atténuée, la brume voilant le soleil ; il y a aussi des épithètes morales : le figuier *solitaire*, les images *languissantes*, la *calme* lumière. Aucun son, à peine une indication pour accentuer le silence : une bulle d'air *bouillonne* et se tait. La correspondance entre les choses et le poète est intimement établie non par recherche de comparaison, non pour le plaisir de la similitude, mais par une communion très fortement sentie dans l'unité du silence. Le poète est dans sa barque attachée tout près du rivage, il y a là un double élément non explicitement formulé : la barque et le lac, sorte d'invitation au voyage, thème de l'évasion ; le rivage et la barque attachée, impossibilité de l'évasion. Tout est silencieux, le lac immobile reflète des formes de nuages et de côtes ; dans le silence du cœur passent légèrement des rêves vains. A travers les nuages qui cachent le soleil une tranquille lumière se devine ; au delà des rêves, dans la partie cachée de ce cœur point l'aube de l'éternel. La pensée y plonge, navigue au delà des rivages et de toutes les choses créées et se dissout ; cette bulle au loin à fleur d'eau bouillonne et se tait. La communion est si pleine entre la nature et le poète que les termes à la fin s'échangent de l'un à l'autre. Dans le silence, la pensée est allée au delà du créé, c'est elle qui a répondu à l'invitation au voyage, le corps restant immobile, mais c'est aussi ce silence, cette immobilité qui ont permis ce voyage. (L'aboutissement *si solve* ferait penser à Leopardi : « Et le naufrage m'est

doux dans cette mer », si l'état d'esprit n'était pas si profondément différent.) Cet aboutissement est plus sûrement l'expression, peut-être inconsciente, du nœud de son être : la pensée veut aller au delà mais impuissante elle se dissout, c'est encore le besoin de dépassement et l'attachement au créé.

Un autre petit poème très fogazzarien est *Le calme de midi dans la montagne*, sans couleurs ni sons, à peine ce qu'il faut pour rendre perceptible le silence : le ciel *blanc* somnole, le lac *couleur de plomb* se tait parmi les bois et les prés *sans couleur*, le vent soupire et *se tait*, le lac *se tait*, la montagne veille en *silence* sur la plaine *endormie*, c'est à peine si l'on entend les *clochettes frémissantes* de quelque troupeau, et nous avons déjà noté que le ciel *somnole*, que le vent *soupire*, que la montagne *veille*. Dans cette immense paix silencieuse, la pensée seule vivante va en rejoindre une autre :

Et dans ce calme plein de mystère,
je pense à un cœur lointain
qui pense à moi [1].

Tandis que dans la lumière s'en vont les voiles et les vents, dans une baie secrète où dorment les eaux tranquilles au pied des rochers, les hirondelles silencieuses volent sans arrêt.

Pauvre et muet le site,
L'oiseau pauvre et muet,
Ils s'aiment pour cela [2].

(*L'Hirondelle aux rochers.*)

Le silence est tout rempli de leur entente secrète.

Souvenons-nous du « silence de la solitude... qui promet au poète d'intimes colloques avec les choses inspiratrices ». On

1. *Poesie*, p. 260.

E nel riposo arcano
Penso un lontano
Core che pensami.

2. *Ibid.*, p. 181.

Povero e muto è il sito,
L'augel povero e muto ;
S'aman per questo.

pense à la « musique silencieuse » et à « la solitude sonore » de saint Jean de la Croix (*Cantique spirituel*, str. XIV), qui ne se contredisent pas. La musique est silencieuse pour les sens seulement. Pour l'âme qui a renoncé à tout l'extérieur la solitude devient sonore. Mais pour Fogazzaro, l'expérience est sur un autre plan qui n'a rien de mystique.

Musique silencieuse, celle qui naît en lui, dans le petit cloître de Michel-Ange, au musée national de Rome, et qu'il a essayé d'exprimer dans *Le chant de l'angoisse et de l'orgueil.* Musique silencieuse et qui se développe grâce au silence que n'arrive pas à rompre un léger bruit d'eau.

Il semble au poète qu'une grande onde de musique profonde l'enveloppe, — telle chez Beethoven elle naissait en silence — et elle suit le mouvement de sa pensée mystérieusement dirigée. Il voit que, de son esprit, peu à peu, les images des lieux chers se détachent et disparaissent tandis que résonne un chant de douleur ; les images de l'Art disparaissent tandis que résonne un chant de stupeur ; les visages des êtres aimés disparaissent tandis que résonne un chant de prière, un chant d'espérance ; le sentiment de son angoisse et de son existence même disparaît tandis que résonne dans le ciel un chant de gloire. Déjà il se voyait dans la lumière quand toute musique et toute vision cessent ; la fontaine pleurait tout bas près des marbres muets.

La musique disait plus que les mots, et le silence plus que la musique ; mais comment essayer de communiquer l'expérience ineffable du silence sinon par une vague de musique dont on essaie de suggérer le message par des mots ?

Le motif du silence se complète par celui des ténèbres, silence de la lumière. La forme des objets nettement dessinée, limitée dans l'espace a la raideur, le morcellement, la limitation des mots du langage rationnel. Les ténèbres dégagent l'âme des choses, qui se livre alors et s'exprime en son langage particulier.

Nous avons rappelé les minutes que Franco passe sur la loggia après avoir embrassé sa petite fille morte et essayé d'apaiser le froid désespoir de sa femme. « Il pleura, dans l'obscurité, sa petite fille, sans contrainte, sans même cette contrainte qui vient de la lumière ». Il y a là l'expression d'un sentiment

très humain et très fogazzarien : l'âme des hommes et des choses éprouve une pudeur qui l'empêche de se livrer dans la lumière. Et il sent son âme s'élever à Dieu car la lumière spirituelle qu'il cherche se trouve plus facilement dans les ténèbres terrestres.

Fogazzaro explique lui-même, dans *Le Saint*, ce que nous disons ici. Benedetto passe la nuit qui précède sa mort chez le professeur Mayda. Celui-ci

> demanda au malade si la lumière de la lampe le gênait. Benedetto répondit qu'elle ne le gênait pas matériellement mais spirituellement ; elle l'empêchait de voir par la fenêtre le ciel, la nuit étoilée.
> — *Illuminatio mea*, dit-il doucement.
> Le professeur ne comprit pas, il lui fit répéter le mot, demanda quelle était sa lumière, entendit la voix faible murmurer : *Nox*.
> Mayda ne connaissait pas les Psaumes, le mot profond de l'antique hébreu, auquel parut obscur notre petit soleil qui cache le monde supérieur. Il comprit à demi. Il se tut plein de respect.
> Benedetto chercha des yeux les étoiles [1].

Peu importe que les mots du Psaume CXXXVIII[2] aient un contenu différent de celui qui leur est prêté ici. Ce qui nous intéresse c'est le sens qu'ils ont pris dans l'esprit de Fogazzaro et qui n'est nullement en contradiction avec l'expérience chrétienne et mystique, habile elle aussi à charger les mots d'un sens nouveau. Peut-être a-t-il pensé à saint Jean de la Croix, à certaines expressions de *La Nuit obscure* ou de *La vive Flamme d'amour*, mais, comme nous l'avons déjà remarqué au sujet du silence, il est bien loin de voir dans ces thèmes toute la richesse mystique dont ils sont chargés. Son personnage désire seulement voir les étoiles que la lumière de la lampe, comme celle du soleil pendant le jour, empêche de contempler, et qui parce qu'elles sont éloignées de la terre lui semblent proches de Dieu.

Une petite pièce de *Valsolda*, sans titre, est caractéristique de cet état d'esprit (IV. *Mi grandeggia nell'ombre della sera*). Une double impression est exprimée, suscitée par l'ombre du soir, celle de la solitude et celle de l'infini, l'une renforçant l'autre.

1. *Santo*, p. 431-432.
2. Ps. CXXXVIII de la Vulg. (CXXXIX du texte hébreu), verset 11 : Et dixi : Forsitan tenebrae conculcabunt me : et nox illuminatio mea in deliciis meis.

Pas une image, pas une coloration, pas une sonorité, seulement le double motif qui domine et s'impose. L'ombre du soir a détruit les objets, la chambre du poète désormais vide semble plus grande ; par la fenêtre il voit le lac que la brume transforme en une mer sans limite. Il voudrait se livrer à cette mer déserte (besoin d'être porté par les choses même quand il veut s'en éloigner), naviguer seul, naviguer loin ; et puis toute trace de rivage ayant disparu (plus grande solitude, plus fort sentiment de l'infini), il s'abandonnerait à l'onde et à ses pensées. Alors sortiraient les rêves qu'il garde jalousement en lui :

Je m'assiérais à la poupe et eux à la proue ;
Sans parler alors nous nous regarderions [1].

Les ténèbres et le silence ici se renforcent pour dématérialiser le réel et lui donner une apparence spirituelle, pour créer par l'impression d'indéfini l'illusion d'infini. L'indicible reste inexprimé, saisi seulement par un muet regard sans lumière.

1. *Poesie*, p. 159.

Io sederei a poppa ed essi a prora ;
Senza parlar ci guarderemmo allora.

CHAPITRE XI

QUELQUES FORMES DE LA POÉSIE DE FOGAZZARO

Dans la préface de *Valsolda*, présentant, avec un humour voilé, son volume de vers et le lieu privilégié qui l'a fait naître, Fogazzaro explique que la complexité du paysage fait d'éléments hybrides par l'inspiration, le style et le langage, est coupable de l'hybridité que l'on ne manquera pas de relever dans l'inspiration, le style, le langage de son livre. Entre l'école conservatrice qui n'admet pas que phrases et vocables illustres puissent frayer avec le menu peuple du langage, et l'école démocratique qui veut abolir tout privilège de caste parmi les mots, bien mal inspiré qui voudrait tempérer l'une par l'autre ces deux opinions. Et pourtant, c'est bien ce danger-là qu'il n'a pas su éviter « en introduisant, dans un si mince volume, tour à tour style relevé et style modeste, langue noble et langue plébéienne »[1].

Vingt-trois ans plus tard, dans *Le grand poète de l'avenir*, il se refuse encore à toute exclusion arbitraire, et voit le poète utilisant tous les mots de sa langue, « depuis les moindres et plus obscurs mots techniques, jusqu'aux mots les plus riches de couleur, de passion, de pensée, depuis le dernier mot éclos dans les salons ou dans la rue, jusqu'à son ancêtre couché dans la poussière des bibliothèques ». Il doit manier toute cette richesse avec aisance. Pas de recherche, pas de préciosité, pas d'hermétisme.

Si l'on a trouvé souvent sa langue poétique trop familière, il faut reconnaître au moins qu'il a voulu qu'elle fût parfois ainsi, quand elle devait s'accorder avec la pensée, les paroles d'un personnage, l'atmosphère à créer. C'est ainsi qu'on voit

1. *Poesie*, p. 145.

dans *Le journal de Miranda*, l'expression d'abord familière s'affiner en même temps que la personnalité de la malade [1].

Si Fogazzaro appelle à collaborer toutes les *classes* de mots, ce n'est pas pour les choisir d'après leur beauté propre. Le mot n'est jamais admiré pour lui-même : le mot pierre précieuse, le mot joyau n'existe pas pour lui. Il est toujours frappé au contraire par la pauvreté du mot. Les mots sont la matière de la pensée, matière décevante, incapable, sorte de négation de la pensée et pourtant condition inéluctable de l'expression. Il faut donc les accepter, mais en les chargeant de quelque chose qui les dépasse, d'une puissance expressive que même leur beauté propre ne leur donne pas.

N'est-il pas remarquable que les mots de prédilection de Fogazzaro soient ceux qui se nient eux-mêmes : *tace*, *tacito*, *muto*, *silenzioso* ?

S'arrêter aux mots lui semblerait une trahison, ils ne valent

1. Au début le ton est généralement celui d'un récit en prose :

Da quel dì ch'ei mi scrisse ora il quart'anno
Corre ed è giunto al terzo mese. Ieri
Mi par quel giorno. (*Poesie*, p. 76).

Depuis le jour qu'il m'écrivit, c'est la quatrième année
Qui s'écoule et nous sommes au troisième mois.
Il me semble que c'est hier.

Cf. *Chi mi avesse...* (p. 76).
Morì all'Adele... (p. 78).

Par la suite et peu à peu domine l'expression d'un vif sentiment poétique de la nature qui s'associe à un sens aigu de sa propre souffrance :

Anche qui dentro nella chiusa stanza,
Sento sin nelle viscere l'aroma
Degli abeti.........
Come si aman gli abeti ! Cupi, austeri,
Drizzano al ciel la folla delle punte.
..............................(p. 105).
(Même ici dans ma chambre fermée
Je sens jusqu'aux entrailles l'arôme
Des sapins.....
Comme ils s'aiment les sapins ! Sombres, austères,
Ils dressent vers le ciel la foule de leurs cimes,
...........)

Cf. *Ho raccolto sul lido*.......(p. 99)
Temo l'ebbrezza.............(p. 112)
Addio paese del silenzio......(p. 113)
Ave. *Si legge appena, La perluccia*
..................(p. 128)

que par ce qu'ils suggèrent, ils sont apparentés aux objets porteurs d'un sens spirituel. C'est pourquoi, nous l'avons déjà remarqué, l'épithète colorée est rare et surtout si sobre, si simple que, dans une énumération, elle devient choquante : *la* verde *costa, le* verdi *acque profonde, i* verdi *monti, dell' acque l'*azzurro *velo, i* verdi *fiotti spumanti, il lago* plumbeo, lattee *nubi, costiere* brune, *acque* vitree, *flutti* bianchi...

Il y a plus souvent lumière que couleur, parfois lumière éclatante, généralement lumière douce, voilée : *lo splendore meridiano, la luce immensa, le fulgide sale sonore, di solitaria lampa — lume quieto, i rai lucenti — del sol, bianco baglior, terso splendor, il riso — del sole intorno, nel chiaror d'argento, i blandi rai, nel chiaror delle nebbie, un cheto lume, i tranquilli rai, limpido zaffiro, fiochi albori, dolce lume...*

Mais ce sont les épithètes morales qui dominent, des pages ne suffiraient pas à les relever : *mite odor, fragranza tenera, moribondo riso — della povera valle, recondita quiete, acque tacite, furtivo e blando lago amoroso, dolce valle, edere pazze, sinistre montagne, lume quieto, onda languida, arcane ombre, timido riso* (*della rosa*), *immane scoglio, ermo sasso, bosco felice, erbe attonite, nobil pianta, solitario scoglio, poveri fiori, valle maledetta, solingo sasso, valli segrete, selvaggi monti, cascata infaticata, face pia* (*della luna*), *aspra via, dolce lume, addormentato lago...*

Si nous cherchons quelles sont les images les plus spontanées, les plus fréquentes chez Fogazzaro, celles en lesquelles il se complaît sans désirer les abolir, nous verrons que ce ne sont ni les images visuelles (la recherche des ténèbres arrive à la négation du visuel) ; ni les images auditives plus nombreuses pourtant (mais le thème du silence domine) ; ni même les images motrices (en regard desquelles un besoin d'immobilité s'affirme). Ce sont les images tactiles, images tactiles fort peu prononcées, ou plus exactement, prenant une fausse apparence d'images visuelles, auditives ou motrices, et parfois se mêlant à elles.

Dès les premiers vers de *Valsolda* (*Fascino*), la remarque s'impose :

Da lontani orizzonti,
Nascosa dietro ai monti,
Salia la luna in cielo ;

Lago avvolgeva e chete
Valli segrete
Dell'alta notte il velo.

Aucune image visuelle pure. On devine la lune sans la voir encore ; elle monte cachée, au loin ; perceptions tactiles-motrices, sentiment d'une présence. Le voile de la nuit profonde enveloppe le lac et les calmes vallées secrètes : impression qui relève du toucher ; *il velo dell' alta notte avvolgeva*, voilà l'important.

Le poète aperçoit

una scura
Copia di chiome bionde,

éléments visuels, oui, en apparence : *scura*, *bionde*, mais l'ensemble, avec *copia*, dit tout autre chose qu'un objet *vu*. Le début de la strophe était déjà significatif :

Sentì per l'ossa il lampo
D'un occhio mesto...

L'œil est l'intermédiaire, mais le poète n'a pas *vu* le regard, il l'a *senti* jusqu'au fond des os. Voici d'ailleurs comment le voyageur pense à sa maîtresse :

Membra voluttüose
Di fresche rose,
Umidi rai di stella,
Molli nel riso, audaci
Labbra nei caldi baci
Ha la diletta mia.

De même lorsqu'il s'agit du visage de Cecilia évanouie :

Quanto era vaga nel chiaror d'argento
La testa arrovesciata
Come in sen della morte o dell'amore !

Aucun élément descriptif, une évocation faite d'un souvenir de sensations amoureuses.

C'est la même origine qui explique le choix des expressions par lesquelles le poète évoque une tempête d'été sur le lac [1] :

Qui tace e trema
Come per ansia di brama estrema
Tutto all'intorno.

Et puis, dans l'apaisement final :

E lenta, uguale, sui lidi tuona
L'onda pacata,
Tuttor superba, tuttor beata
Del divin turbine che su vi corse,
Vi urlò, vi rise, la strinse e morse.

Lorsqu'on a relevé la prédilection du poète pour les chairs laiteuses et que l'on constate la fréquence de l'expression *lattee nubi*, on comprend que l'image n'a qu'une apparence visuelle. Au poète, tout semble vivant à travers la nuit [2],

Nei sussurri del vento che va e posa.

Un peu plus tard il ajoute :

Con l'odor dell'acacia e della rosa.
Mi sento come un vinto accarezzar.

Et enfin :

Qual di chi prega tacito e intento
Son del vento i silenzi e il sospirar.

Ce ne sont pas les murmures, ce ne sont pas les parfums qui sont les plus sensibles, c'est ce vent qui passe sur son visage et sur ses mains, même dans le *sospirar* de la prière finale.

Images tactiles peu appuyées, disions-nous, c'est comme la perception d'une atmosphère, et qui est plus facile lorsque ne s'interposent pas d'autres éléments sensibles, ce qui est encore un des motifs de la recherche des ténèbres et du silence. Souve-

1. *Poesie*, p. 162-163 (*Tempesta estiva*).
2. *Ibid.*, p. 325-328 (*Notte di passione*).

nons-nous de Lelia fermant les yeux pour *sentir* le paysage, nous parlions alors de l'âme des choses. C'est bien encore — malgré l'apparent paradoxe — de l'âme des choses qu'il faut parler ici ; mais par un procédé qui tient à la nature même de Fogazzaro il y a essai de spiritualisation par amenuisement du sensible.

Pour donner un caractère éthéré à ses impressions tactiles, il se crée un espace à limites reculées[1]. Dans l'ombre, sa chambre se vide et s'agrandit, le lac semble être une mer immense, non parce que l'image de la mer apparaît séduisante, mais par désir d'un espace vaste et désert où il pourrait se mouvoir sans se heurter, tout livré aux souffles de l'air et à la caresse des parfums. Il n'y a pas suppression mais recul des limites ; besoin de recul souvent éprouvé et exprimé, il s'agit à tout instant de *lointains*.

*
* *

Fogazzaro n'a pas créé une forme belle qui lui soit propre. Il est possible qu'il n'en ait pas été capable. Mais en a-t-il eu le désir ? Il ne semble pas qu'il ait cherché à imprimer sa marque dans une forme poétique. Il aurait voulu recueillir l'ineffable et en exprimer quelque chose en s'effaçant lui-même. Toute recherche devait porter sur la meilleure expression d'une beauté dont il n'était que le messager.

Il a essayé tous les vers et toutes les strophes [2], avec une préférence pour les plus libres, pour ceux qui, imposant le moins de contraintes extérieures, rendent plus spontanément le mouvement intérieur.

S'il a critiqué les poètes qui s'égarent sur le terrain de la musique, cela ne veut pas dire qu'il soit indifférent à la musicalité du vers ; mais il l'a voulue non recherchée pour elle-même, il l'a voulue affranchie de toute convention, soutenue par un rythme étroitement uni au mouvement de la pensée. A l'occasion, il use volontiers du *leit motiv* ou de la fugue, mais dans la mesure où il y a nécessité interne.

1. *Mi grandeggia...*, cf. supra, p. 436.
2. Pour la métrique, cf. A. Fogazzaro. *Poésies*, trad. Lucienne Portier, Introduction.

Il arrive que le vers soit expressif par le choix des sons et la répétition de certaines consonnes. L'appel désespéré du caroubier qui souhaite que les vents et le froid de l'hiver l'arrachent à la vie morne de cette vallée septentrionale, passe dans les *v* et les *s* de ces deux vers :

Vorrei scoverta questa valle ai venti,
E, re sinistro, il trono suo nevoso
L'inverno qui piantar !

Mais il l'est surtout par le mouvement et la coupure. Le rejet est particulièrement expressif.

A capofitto piombai nei vitrei
Gorghi.

C'est le plongeon même qu'évoque le mot ainsi rejeté au début du vers dans une intention plaisante.

La fluidité de l'eau est rendue plus évidente et comme palpable par le rejet de l'adjectif *sdrucciolo* :

Qual sovrumano spirto abiti l'onda
Mobile...

Ou encore c'est la véhémence d'un désir de vie pleine qui jaillit en sursaut après la plainte désolée :

Morir vorrìa
o vivere !

La coupe du vers dans toute cette strophe est singulièrement évocatrice. La force d'une révolte désespérée s'est épuisée dans l'explosion : *o vivere* ! et elle meurt en une évocation nostalgique de la Sicile natale,

Una sicula montagna
Porta, protesa in mar, la selva mia ;
Il flutto che vien d'Africa la bagna.

Le *sdrucciolo* « *sicula* » dresse la montagne qui domine la fin du vers ; la forêt se tend dans l'air marin avec une sorte de volupté que rappelle amèrement l'exilé ; les trois membres du vers suivant sont le mouvement de la vague qui arrive de loin — d'un pays plus lointainement méridional que la Sicile — et s'étale mollement sur la rive. Il y a encore de l'élan dans l'évocation de la montagne, il y a comme un bercement de rêve lointain dans le dernier vers.

Dans le poème des bruits du soir [1], le mouvement des vers est commandé par le rythme des cloches. Voici deux essais réussis. Dans le premier, au deuxième vers, un *settenario sdrucciolo*, le mouvement de cloche est obtenu par la césure après la *rimalmezzo* et par le *sdrucciolo* qui suit :

Ad occidente il ciel si discolora,
Vien l'ora — delle tenebre.

Dans le second, on a une suite de *quinari piani* qui vont par deux, l'un avec deux accents sur la première et la quatrième syllabe, le suivant avec un seul accent sur la quatrième :

Tutto il dolore
Che non Ti prega,
Tutto l'errore
Che Ti diniega,
Tutto l'amore,
Che a Te non piega,
Perdona, o Santo.

Pour dire cette sorte de stupeur des choses et du corps, qui libère la pensée et que le poète cherche à exprimer dans *Quiete meridiana nell'Alpe*, il a choisi un rythme assez particulier : cinq strophes de trois vers (un *settenario piano* et un *quinario piano* qui riment, puis un *quinario sdrucciolo*) dont voici la première :

Assonna il cielo bianco ;
Il vento, stanco,
Sospira e tacesi ;

1. *Poesie*, p. 194-197 (*A Sera*).

La grande paix, où quelques sensations limitées s'éteignent dans le calme profond, s'exprime dans cet ensemble d'un vers plus long, suivi d'un autre plus bref, mais reliés par la rime et d'un troisième du même type que le second mais qui se prolonge en soupir par suite du *sdrucciolo.* Il y a dans chaque strophe un mouvement de *decrescendo,* lent et lié, dont la finale est adoucie par la pente du *sdrucciolo.*

Très souvent la strophe est irrégulière, suit le développement de la pensée au lieu de l'enfermer en des limites préparées d'avance. Ce besoin s'exprime même dans de petites pièces d'apparence régulière. *La rondine degli scogli* a trois strophes de six vers ; la première et la troisième sont composées de deux *settenari,* un *quinario,* deux *settenari,* un *quinario,* tous *piani* ; dans la deuxième où il est question du vol rapide des hirondelles, ce vol s'insère en des *quinari sdruccioli,* et un *settenario* qui dresse un fond de rochers et devient *sdrucciolo* avec la chute verticale de l'hirondelle :

. . . .
Alte, silenziose
Rondini volano
Tra gli ermi sassi, calano,
Salgono, girano,
Posan, rivolano.

Le poème *Fascino* est composé régulièrement de dix-sept strophes de six vers, le cinquième étant un *quinario piano* et les autres des *settenari piani,* sur le schème A A B C c B ; mais cette régularité est animée par le *leit motiv* de la clarté lunaire qui peu à peu s'étend et enveloppe toute chose de la douceur de sa caresse. Certains vers d'une strophe à l'autre se répètent tandis que s'introduit l'élément nouveau naissant du premier :

str. I, v. 1, 2, 3, str. X, v. 1, 2, 3, 4, 5, 6, str. XIII, v. 1, 2,

strophe I. — *Da lontani orizzonti,*
Nascosa dietro ai monti,
Salia la luna in cielo ;

Lago avvolgeva e chete
Valli segrete
Dell'alta notte il velo.

strophe X. — *Da lontani orizzonti,*
Nascosa dietro ai monti,
Salìa la luna in cielo.
Pel limpido zaffiro
Spandeasi in giro
Di fiochi albori un velo.

strophe XIII. — *Pel limpido zaffiro*
Salgon gli albori in giro,
E della luna lenta
Sormonta il dolce lume ;
Burrone, fiume
E cascata inargenta.

Il y a toujours le souci d'une unité autre que celle de la forme extérieure. Fréquemment — à l'exemple de Leopardi — on trouve des strophes inégales où alternent *endecasillabi*, *settenari* (*quinari* aussi) dont la place correspond généralement à une nécessité interne. Dans certaines pièces un peu longues aux différentes parties correspondent des mètres différents. Ainsi *Novissima Verba*, *Alla Verità*, *La madre e il discepolo*. Ce dernier poème a d'abord sept strophes de six vers : un *novenario*, un *quinario*, quatre *novenari* dont le dernier est *sdrucciolo*, et rimant suivant le schème A a B B C D. Suit le discours de l'apôtre : quarante-quatre vers (*settenari*, *quinari*, *ottonari*, *endecasillabi*), quelques-uns rimant, les autres non, ponctués à intervalles variés par le vers solennel :

Dice lo Spirito Santo.

Pour conclure, une strophe semblable aux premières.

Il arrive pourtant que certaines pièces longues soient entièrement en *endecasillabi*, soit *sciolti*, comme déjà dans *Miranda*, et c'est le cas pour *Visione*, soit à rimes plates comme dans *Eva*.

Fogazzaro s'est exercé aussi à combiner plusieurs vers en un seul, non poussé comme Carducci par le désir d'imiter *barbaramente* certains mètres anciens, mais sans doute pour essayer de donner plus d'ampleur au vers. Les deux strophes de la

petite pièce *Leila* sont de quatre vers à rimes plates, dont chacun est un double *ottonario*. C'est ce même vers composé qui forme deux *Versioni dalla musica*, celle de Chopin et celle de Clementi. Quant au poème intitulé *Samarith di Gaulan*, il est tout entier en *novenari* doubles ou simples, à rimes irrégulières, sans que l'on saisisse toujours la nécessité de l'allongement en vers double.

Il a à peu près tout essayé et, après avoir relevé les formes les plus libres ou les moins courantes, il n'est pas inutile de rappeler qu'il s'est parfois soumis aux exigences du sonnet. Pas très souvent, disons-le, et c'est compréhensible. Le recueil de Valsolda n'en comprend aucun et dans les *Poésies* complètes on en compte en tout cinq.

Le premier, *A San Marco di Venezia*, est de 1884 [1]. C'est une similitude exactement équilibrée ; elle a certainement trouvé dans le sonnet et par le sonnet un fini qui manque souvent ailleurs, tout en conservant, dans le tercet final, un prolongement de rêve propre à Fogazzaro.

Premier quatrain. — Froide est la cathédrale et froid est mon esprit — les mosaïques mêlées d'ombre et d'or sont semblables aux fantômes que je crée — dans le silence sépulcral de mon cœur (*sépulcral relève de la cathédrale comme du cœur*).

Deuxième quatrain. — Dans ce cœur, l'amour est enseveli, muet — comme ici les inutiles joyaux du Trésor — Pour mon idéal et pour mon Dieu, seule, brille une lampe immortelle (*la lampe est en même temps celle qui brille devant l'autel*).

Premier tercet. — (*Après l'immobilité, l'ombre et le silence, voici le mouvement*). La porte parfois grince, et il entre, avec la lumière du ciel et l'odeur de la mer, une douce et triste silhouette qui s'agenouille.

Deuxième tercet. — En moi aussi parfois, il entre une folle ardeur de vie qui disparaît, et un doux visage tendre qui reste.

Vingt ans plus tôt, le jeune Fogazzaro avait déjà composé

1. *Poesie*, p. 212.

une pièce intitulée *San Marco di Venezia* [1]. Tout extérieure, celle-ci, elle veut exprimer une idée et une impression. L'idée est celle d'une prière qui se perpétue, adressée à Dieu pour « l'Epouse de la mer », par une double rangée de figures en prières, celle en bas des fidèles vivants, celle en haut de tous les personnages des mosaïques. L'impression, c'est le contraste entre l'espace lumineux dans lequel se dressent les coupoles et l'ombre intérieure de la cathédrale, dans la faible lueur de la lampe d'autel ; contraste assez mal présenté par celui qui ne peut être à la fois dedans et dehors, et qui peut seulement de l'extérieur imaginer l'intérieur, ou de l'intérieur imaginer l'extérieur. Combien plus suggestive et chargée de sens est, dans le sonnet, cette irruption brutale de la lumière pénétrant dans l'ombre de l'église par la porte qui s'ouvre, mais qui se referme aussitôt, refoulant au dehors la bouffée d'air lumineux, tandis que reste, dans l'ombre de nouveau sans couture, la silhouette priante que toute cette lumière est venue déposer là. Combien significative, en même temps, de sa secrète vie tourmentée.

Pourquoi Fogazzaro a-t-il si rarement tenté l'expérience du sonnet ? est-ce parce qu'il reculait devant la difficulté ou est-ce parce qu'il rêvait d'autre chose ? Il semble bien qu'aucune forme ne l'ait jamais satisfait et qu'il ait cherché, toujours cherché avec le sentiment amer de ses échecs.

Si mon vers inégal
A la noble idée qui le conduit
Tombe vaincu sur la route [2]...

disait-il dans *Novissima Verba*, et, bien plus tard, il parlera de ces insaisissables visions qui l'invitent d'abord et ensuite lui livrent combat [3].

1. Publiée dans la revue *Modernità*, de Rome, 1re année, n° 2, 15 mars 1911, p. 29, avec la date « Torino 1864 » et l'indication : « *versi inediti di Antonio Fogazzaro* ». M. Nardi en donne un texte un peu différent dans *Poesie*, p. 417, celui de *Modernità* représente certainement une version postérieure.

2. *Poesie*, p. 201.

.........Se ineguale il verso
Alla superba idea che lo governa
Trabocca vinto sulla via,...

3. *Ibid.*, p. 460.

Tourment continuel du poète. Déjà un soir d'août de l'année 1885, il écrivait à Elena : « Il est tard, je voulais composer des vers et je n'y suis pas arrivé. J'ai le cœur si chaud, si plein d'une profonde, indistincte poésie ». Et, en 1908, il avouait à un disciple :

Mon martyre très doux consiste en ce que je ne peux me détacher du travail du vers sans une peine infinie ; j'y passerais les nuits ; je m'assieds à mon bureau pour une lecture intéressante, pour des lettres urgentes, pour mon roman, même pour mon roman, et cette maudite feuille griffonnée dans tous les sens me veut pour elle, il n'y a rien à faire !... Et je pense que le roman serait bon, que les vers ne le seront pas et je continue à me perdre [1].

Obstination désespérée d'un esprit en fait plus réceptif que créateur. Fogazzaro, riche d'intuitions poétiques, ne fut pas toujours à même de dominer son émotion première, ses idées, ses sensations, pour atteindre à la région sereine où il n'eût été que poète.

1. G. S., p. 173, 519.

CONCLUSION

CONCLUSION

Fogazzaro, homme, chrétien, poète, a toujours été un insatisfait. Non pas de cette insatisfaction propre aux êtres avides de jouissances terrestres et dont l'avidité sans cesse renaissante ne peut être comblée ; non pas de cette tristesse découragée que les auteurs de traités d'ascétique appellent *l'acedia*, obstacle à l'avancement intérieur ; non pas de cette déception d'auteur ambitieux qui jamais ne s'estime assez adulé. La sienne est l'insatisfaction des âmes ardentes et généreuses qui par la conscience claire de leur vocation au surnaturel, se voient perpétuellement en deçà de l'idéal qui appelle, l'insatisfaction de ceux qui ne se sentent jamais *installés* dans leur établissement temporel, dans leur confort, dans leur vie sentimentale, dans leur *profession* de poète.

Cette insatisfacti on d'âme, et non de caractère, explique l'apparente contradiction entre le Fogazzaro vu de l'extérieur et le Fogazzaro intérieur que notre analyse a cherché à découvrir et à pénétrer.

Quiconque l'abordait était aussitôt gagné par son amabilité souriante, son aspect distingué, sa parfaite simplicité. Exquise courtoisie vénitienne, si séduisante. Mais plus on le connaissait plus on était conquis, car cette fine fleur de politesse, bien loin de procéder chez lui d'un désir de plaire ou d'un souci d'éducation conformiste, était l'expression d'une intime bonté. Bonté qui même en des heures de souffrances ou de tempêtes intérieures, le rendait accueillant pour tous, alors qu'il portait seul le poids de ses tourments. Bonté qui l'aidait à comprendre et à voir sous leur meilleur jour ceux qui l'entouraient. Il n'avait rien toutefois d'onctueux ni de bénisseur. L'observation lucide.

la gaieté, l'humour ne perdaient rien au contact de sa bonté, son jugement restait libre, mais son respect de la personne humaine le rendait envers tous bienveillant et équitable.

Sa présence par elle-même était apaisante : sa voix, son regard, ses propos étaient empreints d'une tranquille sérénité. Un ami témoigne n'avoir jamais surpris chez lui « un accent dur, irrité, amer, même à certains moments de profonde et inévitable amertume »[1].

Le voir au milieu de ses enfants était un enchantement : sa tendresse et sa joie débordaient et sa sollicitude. Son amour paternel ne se bornait pas à cette touchante fierté qu'éprouve tout père de famille normal ; conscient de sa responsabilité, il ne voyait pas seulement en eux des enfants à aimer, mais des esprits à cultiver, des cœurs à enrichir, des âmes à respecter. Ses loisirs le permettant, il fut leur premier maître et chercha à développer en eux l'être profond, généreux, libre, écartant formalismes et préjugés. Deux faits seulement qui caractérisent sa manière. Le dimanche il appelait les trois petits autour de lui pour lire et expliquer l'évangile du jour afin que l'office auquel ils allaient assister fût tout rempli des échos de la parole du Christ et ne se bornât pas à des gestes pour eux vides de sens. Lorsque la mort de son beau-père accrut considérablement la fortune familiale, à sa fille aînée qui n'avait pas quinze ans, il parlait des soucis que lui causait cet héritage, de la terrible responsabilité des riches, de leur devoir de se considérer seulement comme les dépositaires de cette richesse. On sait que, plus tard, sa fille Maria devint sa confidente et sa collaboratrice, ce qui révèle combien étroite était l'intimité entre père et enfants, alors que si souvent un fossé se creuse entre deux générations et les sépare douloureusement.

En société, la tranquille simplicité de Fogazzaro n'était altérée par aucun désir de paraître, aucune vanité d'écrivain fêté. Jamais l'homme de lettres ne prenait la place de l'homme. « J'ai l'habitude, dit-il dans une nouvelle, de laisser ma littérature dans l'antichambre avec mon pardessus[2]. » Il savait

1. Mgr Bonomelli, *Tre profili di Senatori*, Milano, Cogliati, 1911, p. 107.
2. *R. Schumann*, Fedele...., p. 194.

rester lui-même devant un public approbateur et lorsque à Paris, dans la salle des Mathurins, on applaudissait à sa conférence du *Grand Poète de l'Avenir*, tous furent frappés par la simplicité du romancier célèbre qui ramassait ses papiers et les mettait dans sa poche en saluant d'un air modeste.

Il se plaisait à recevoir, on trouvait chez lui bonne chère et bonne musique, son accueil était généreux et cordial. On aimait dans le cercle de ses amis ses récits plaisants, ses francs éclats de rire, l'atmosphère joyeuse qu'il savait créer.

L'image aimable et heureuse du Fogazzaro familial, amical, social, est, pour beaucoup de ceux qui l'ont connu, l'unique image véritable. Et certes elle n'est pas fausse. Elle est même beaucoup plus vraie que ne le serait une simple apparence, un masque seul visible de l'extérieur. Elle plonge ses racines dans la couche la plus profonde de l'être spirituel, celle où domine l'optimisme foncier du chrétien pour qui le centre spirituel de l'univers est la Rédemption, celle où résonne le conseil de saint Paul : « Soyez toujours joyeux ! »

Mais elle est tout aussi vraie l'image du Fogazzaro tourmenté et insatisfait qui procède du même élan intime ; ses racines plongent dans la même couche sous-jacente ; elle reste néanmoins voilée par la sérénité extérieure.

Dans son travail sur lui-même et parmi les autres Fogazzaro est porté par un effort de dépassement dont l'image est difficile à donner car il est en même temps une intériorisation. Il faut en effet, pour se dépasser, pénétrer au dedans jusqu'aux sources vives de la personne qui se libère. Fortement enraciné dans l'humain, Fogazzaro trouva dans cette position entrave et libération. Entrave pour un dépassement total. Libération par le primat toujours donné à la personne humaine sur tout ce qui intérieurement et extérieurement tend à l'étouffer et à la mutiler. Tout son effort cherche à libérer la personne en lui-même dans l'amour de la vérité, à la libérer chez tous de l'emprise des traditions sclérosées, de l'étau des conformismes, des préjugés de classes, des partis pris politiques. En ce sens cet effort apparaît aussi actuel aujourd'hui que de son vivant. Les débats qui l'ont passionné peuvent sembler lointains et démodés. Son attitude ne l'est pas ; car, bien loin de s'engager dans

une mode, il a cherché en tout mouvement de son temps à dégager et à enrichir tout ce qui relève de la personne.

L'écrivain, romancier ou poète, n'a pas cessé de manifester des préoccupations humaines. Il a apporté une conception originale du roman, non par désir d'originalité s'exprimant en méthodes et procédés d'un art détaché de lui et objectivement étudié, mais par l'essai d'exprimer en forme d'art son intime tourment. Moins sa quête d'amours irréalisables, moins ses essais d'accord entre ce que lui apportait la religion et ce que lui proposait la science, moins sa soif de réformes dans l'Eglise, moins ses désirs de justice sociale, que cet intime tourment dont ce ne sont là que des aspects limités et partiels, et qui est un besoin d'harmonie, d'accord, d'équilibre en lui-même et dans les êtres et dans l'univers. Equilibre jamais atteint, souvent pressenti, toujours désiré.

« Nous autres, jeunes poètes, nous sommes tous des parnassiens », disait Giulio Salvadori. Tous, sauf Fogazzaro. Si dans la réalisation artistique l'émotion initiale doit être dépassée, elle reste néanmoins irremplaçable. Peut-être est-ce la grandeur de Fogazzaro de l'avoir maintenue, de l'avoir protégée contre tous les courants. Il a en lui tous les éléments de diverses écoles qui se sont succédé ou se sont opposées, dérivés plus ou moins lointains d'un même fonds de romantisme ; mais il a aussi ce qui en empêche l'épanouissement comme les déviations. Plus réellement symboliste que les symbolistes, nous l'avons vu, il tend aussi à un surréalisme plus riche que celui des surréalistes qu'il n'a pas connus. Les états de rêve lui semblent très précieux mais il n'aurait jamais eu l'illusion qu'ils pussent être communiqués par l'écriture automatique. L'irrationnel, il s'y complaît, non comme s'opposant au rationnel, mais comme le complétant en le dépassant, et sans se leurrer sur la possibilité de le traiter directement, sachant bien qu'il ne peut être communiqué qu'interprété par une conscience humaine. Tout en excluant de la poésie — au moins en intention — ce qui est didactisme et anecdote, Fogazzaro n'a jamais oublié l'humain, mais le profond, le vrai, ce qui fait l'essence de la personne et non son écorce, et qui si souvent ne saurait être exprimé sans être appauvri ou déformé.

Fogazzaro a su maintenir entre sa vie, sa pensée et son œuvre une rare unité : son originalité est faite d'un tourment intime jamais apaisé, enveloppé pourtant d'une lumière de sérénité.

BIBLIOGRAPHIE

I. — ŒUVRES DE FOGAZZARO

A. — Manuscrits.

Les manuscrits de Fogazzaro appartiennent en partie à la famille Roi-Fogazzaro qui les a confiés à M. Piero Nardi, en partie à M. Gallarati-Scotti. L'un et l'autre en ont publié d'abondants fragments.

Nous avons eu communication de :

33 lettres inédites appartenant à M. Guido Mazzoni, à Florence. Vicenza, 30 novembre 1892 ; *id.*, 5 febbraio 1893 ; s. l., 8 novembre 1893 ; s. l., 22 dicembre 1893 ; s. l., 23 dicembre 1893 ; s. l., 23 maggio 1895 ; Vicenza, 25 marzo 1896 ; s. l., 29 marzo 1896 ; Vicenza, 21 febbraio 1899 ; *id.*, 2 marzo 1899 ; Montegalda, 10 ottobre 1900 ; Vicenza, 7 febbraio 1905 ; *id.*, 27 marzo 1905 ; *id.*, 11 c^{t} 1905 ; *id.*, 13 giugno 1906 ; *id.*, 16 novembre 1906 ; s. l., 14 gennaio 1907 ; Vicenza, 5 giugno 1907 ; *id.*, 30 marzo 1908 ; *id.*, 4 luglio 1908 ; Tonezza, 23 luglio 1908 ; *id.*, 26 luglio 1908 ; *id.*, 2 agosto 1908 ; Velo d'Astico, 7 agosto 1908 ; Montegalda, 9 ottobre 1908 ; carte s. l. n. d. ; s. l., 26 dicembre 1908 ; Roma, 23 febbraio 1910 ; Vicenza, 29 marzo 1910 ; *id.*, 7 giugno 1910 ; *id.*, 20 giugno 1910 ; *id.*, 26 dicembre 1910 ; *id.*, 27 dicembre 1910 ; toutes adressées à M Guido Mazzoni.

16 lettres inédites appartenant à M. l'abbé Félix Klein, à Meudon (Seine-et-Oise) : Valsolda (Como), 24 septembre 1906 ; Vicence, 29 octobre 1906 ; *id.*, 23 novembre 1906 ; *id.*, 6 décembre 1906 ; *id.*, 17 décembre 1906 ; *id.*, 26 décembre 1906 ; *id.*, 10 janvier 1907 ; *id.*, 4 février 1907 ; Seghe di Velo, 2 août 1907 ; La Montanina, Velo d'Astico (Vicenza), 22 agosto 1908 ; Vicenza, 3 c^{t}, 1909 (timbre de l'enveloppe 3-1-09) ; *id.*, 29 c^{t} 1910 (timbre de l'enveloppe 29-1-10) ; *id.*, 16 c^{t} 1910 (timbre de l'enveloppe 16-3-10) ; Valsolda, 12-4-1910 ; *id.*, 25-5-1910 ; Oria, 27 settembre 1910 ; toutes adressées M. l'abbé Félix Klein.

1 lettre inédite appartenant à M. Maurice Muret, à Paris : Vicenza, 30 giugno 1898 ; adressée à M. Maurice Muret.

2 lettres inédites appartenant à Mme Maria Bersano-Begey, à Turin : Vicenza, 20 novembre 1905, adressée à Tancredi Canonico.

Vicenza, 29 marzo 1910, adressée à Attilio Begey.

B. — Imprimés.

Nous ne répéterons [1] pas la bibliographie très complète (261 livres, brochures et pièces) de Sebastiano Rumor annexée au volume *Antonio Fogazzaro, la sua vita, le sue opere, i suoi critici*, Milano, Baldini et Castoldi, 1912, in-8°, 260 p.

Nous ajouterons seulement deux textes qui ont échappé à la diligence de ce parfait bibliographe :

La question religieuse, réponse à une enquête internationale : *Assistons-nous à une dissolution ou à une évolution de l'idée religieuse et du sentiment religieux ? Mercure de France*, 1er mai 1907.

Lettre à Mlle Blech (du 28 novembre 1899) *sur la théosophie*, publiée dans *Le Théosophe*, Paris, 16 octobre 1911.

1. Pour la commodité du lecteur, nous citerons ici les œuvres de Fogazzaro qui ont paru en volume :

Dell'avvenire del romanzo in Italia, discorso, 1872. — *Miranda*, 1874. — *Valsolda*, versi, 1876. — *Malombra*, romanzo, 1881. — *Daniele Cortis*, romanzo, 1885. — *Valsolda e Poesie disperse*, 1886. — *Fedele ed altri racconti*, 1887 [le volume contient les nouvelles suivantes : *Fedele* (1885), *Un'idea di Ermes Torranza* (1882), *Il fiasco di maestro Chieco* (1885), *Eden Anto* (1885), *Una goccia di rhum* (1883), *Pereat Rochus* (1886), *R. Shumann op.* 68 (1885), *Liquidazione* (1885) ; et cinq *Intermezzi musicali* : *Clementi. op.* 26 *Lento* (1887), *Van Beethoven, op.* 27 (1885), *Boccherini, Minuetto in la* (1886), *Martini, Gavotta* (1887), *Chopin op.* 17 *n.* 4 (1887)]. — *Il mistero del Poeta*, romanzo, 1888. — *Eva*, 1891. — *Piccolo mondo antico*, romanzo, 1896. — *Ascensioni Umane*, 1899 [le volume contient : *Proemio, Sant'Agostino e Darwin* (1891), *Per la bellezza di un'idea* (1892), *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso* (1893), *Pro libertate* (1893), *Il progresso in relazione alla felicità* (1898), *Scienza e dolore* (1898)]. — *Discorsi*, 1898 ; 2a ed. con aggiunte, 1905 [le volume complet contient : *Per il centenario di Victor Hugo* (1902), *Il dolore nell'Arte* (1900), *Intorno a un'opinione di Alessandro Manzoni* (1887), *Giacomo Zanella* (1889), *Parole per l'inaugurazione del monumento a Giacomo Zanella* (1893), *Giacomo Zanella e la sua fama* (1893), *Per una nuova scienza* (1897), *La figura di Antonio Rosmini* (1897), *Parole per l'inaugurazione di un busto al conte di Cavour in Vicenza* (1897), *Parole pronunciate al Senato del Regno il* 2 *luglio* 1904 *discutendosi i provvedimenti per le scuole elementari*, *Lettera al marchese Filippo Crispolti sull'insegnamento religioso nelle scuole* (1904)]. — *Sonatine Bizzarre, Prose disperse*, 1899 [le volume contient : *Il parere di Ulisse* (1893), *Suonatina per orsi* (1893), *La dottoressa Pascal* (1893), *Il nostro secolo* (1893), « *La Nitalia l'è brodéga* » (1893), *Solamente le armi ?* (1894), *Bismark* (1895), *I Cavalieri dello Spirito* (1894), *P. r.* (1897), *Natale* (1897), *Impressions de Paris* (1898), *A Torino* (1898), *Un momento storico* (1896)]. — *Piccolo mondo moderno*, romanzo 1901. — *Idillii spezzati e Racconti brevi* 1901 [le volume contient : *Idillii spezzati* (1895), *Il crocefisso d'argento* (1887), *La visita di Sua Maestà* (1891), *L'orologio di Lisa* (1896), *La lira del Poeta* (1890), *La stria* (1893), *Per una foglia di rosa* (1889), *Il Testamento dell' orbo da Rettorgole* (1893), *Il folletto nello specchio* (1889), *Màlgari* (1889)]. — *Minime*, studi, discorsi e nuove liriche, 1901 ; 2a ed., studi, discorsi e pensieri, 1908. — *Scene*, 1903 [le volume contient *El garofolo rosso* (1901), *Il ritratto mascherato* (1902), *Nadejde* (1903).] — *Il Santo*, romanzo, 1905. — *Le Poesie*, 1908. — *Leila*, romanzo, 1910. — *Ultime*, 1913 (posthume).

Au cours de cet ouvrage nous indiquons les références à l'édition *Tutte le Opere di Antonio Fogazzaro*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1930-1935, pour les œuvres parues à ce jour : les romans, les nouvelles (réunies sous le titre *Racconti*), les poésies.

Nous renvoyons, pour le discours *Dell'Avvenire del romanzo in Italia*, à l'édition de Piero Nardi, Vicenza, Ermes Jacchia, 1928 ;

Pour les autres œuvres, à la dernière édition parue avant la mort de l'auteur : *Ascensioni umane*, Milano, Baldini et Castoldi, 1906 ; *Discorsi*, Milano, Cogliati, 1905 ; *Sonatine Bizzarre, prose disperse*, Catania, Giannotta, 1901 ; *Minime, studi, discorsi e pensieri*, Milano, Baldini Castoldi e C., 1908 ; *Scene*, Milano, Baldini e Castoldi, 1903 ; *Ultime*, Milano, Baldini e Castoldi, 1913.

II. — ÉTUDES CRITIQUES

Voir (jusqu'en 1912) la bibliographie de Sebastiano Rumor, p. 89 à 228 du volume indiqué ci-dessus.

Elle est complétée (jusqu'en 1930) par celle de Piero Nardi, dans son ouvrage *Fogazzaro su documenti inediti*, Vicenza, Ermes Jacchia, 2e éd., 1930, in-8o, xx-356 p. (p. 345 à 350).

On ajoutera :

Altrocchi (R.). Cinque lettere inedite del Fogazzaro al prof. Le Conte, *La Cultura*, Torino, maggio-giugno, 1934.

Bongiovanni (G.). *Con Fogazzaro in Valsolda*, Vicenza, Jacchia, 1935.

Burkhard (A. J.). *Die Frauengestalten Fogazzaros als Ausdruck seines inneren Zwiespaltes...* Zollichon, Zurich, 1925.

Cecchi (Emilio). *Leila*, dans *Studi critici*, Ancona, 1912.

Crémieux (Benjamin). *La litterature psychologique et sociale de Fogazzaro à Oriani*, ch. iv (p. 85 à 117) de la *Littérature italienne*, Paris, Kra, 1928.

Crispolti (Filippo) Antonio Fogazzaro nel ventennio della morte (ricordi personali). *Nuova Antologia*, 1931.

— Per il monumento ad Antonio Fogazzaro in Vicenza, *Nuova Antologia*, 16 novembre 1932.

Croce (Benedetto). L'ultimo Fogazzaro, *La Critica*, 20 maggio 1935.

Della Torre (G.). Un sogno di Antonio Fogazzaro. *Vita e Pensiero*, settembre 1934.

Fóffano (F.). Manzoni e Fogazzaro, *Luce intellettuale*, febbraio 1934.

Gallarati-Scotti (Tommaso). *La vita di Antonio Fogazzaro*. Nouvelle édition revue, augmentée et corrigée, Milano, Mondadori, 1934.

Gennari (Lucien). *Fogazzaro hier et aujourd'hui*, ch. ii (p. 18-32) de *l'Italie qui vient*, Paris, Jules Tallandier, 1929.

Gentile (Giovanni). *Fogazzaro*, p. 135-144, dans *Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia*, Bari, Laterza e figli, 1921.

Graf (Arturo). *Per una fede*, Milano, Treves, 1906.

Klein (Abbé Félix). Un monument à Fogazzaro, *La revue catholique des idées et des faits*, Bruxelles, 9 décembre 1932.

Leo (Ulrich). *Fogazzaros Stil und der symbolistische Lebensroman*, Heideberg, 1928.

Manis (Fanny). La rappresentazione della morte nell'arte del Fogazzaro, *Convivium*, luglio-agosto 1932.

Mastri (Pietro). *Eva*, dans *Su per l'erta*, Bologna, 1903.

Maynial (Edouard). De Stendhal à Fogazzaro, un poète de la musique, *Revue de littérature comparée*, octobre-décembre 1933.

Meda (Filippo). Dopo vent'anni, *Pro familia*, 20 décembre 1931.

Montesi-Festa (H.). Antonio Fogazzaro poeta del mistero, *Convivium*, novembre-dicembre 1933.

— Interpretazioni di A. Fogazzaro. *Rassegna Nazionale*, agosto-settembre 1934.

Nardi (Piero). Ritratto inedito del Fogazzaro, *Pègaso*, novembre 1930.
— Spunti fogazzariani, *Pègaso*, novembre 1932.
Ojetti (Ugo). Fogazzaro, *Corriere della Sera*, 11 gennaio, 1931.
Ortolani (Tullio). Il Fogazzaro in penombra, con lettere inedite, *Nuova Antologia*, 16 novembre 1932.
Piggioli (Ferruccio). *L'opera letteraria di un Mistico, Antotonio Fogazzaro*, Paravia, 1930.
Portier (Lucienne). Retour à Fogazzaro. *Etudes italiennes*, octobre-décembre 1932.
— Pèlerinages fogazzariens, *Rivista di Lecco*, ottobre 1932.
— Un monument à Fogazzaro, *Etudes italiennes*, avril-juin 1933.
Ricolfi (Alfonso). Antonio Fogazzaro e i suoi ultimi critici, *Convivium*, settembre-ottobre, 1930.
Rival (P.), *Antonio Fogazzaro*, dans *Les romanciers italiens*, Paris, Denoël et Steele, 1931.
Roy (Marcelle). Les femmes dans l'œuvre de Fogazzaro. *Bulletin italien*, janvier, avril, juillet 1914.
Sacchi (Filippo). Tra l'ombre e le luci della Valsolda, *Corriere della Sera*, 28 novembre 1930.
— Un grande artista e un grande cuore, *Corriere della Sera*, 29 gennaio 1932.
— Vitalità di Fogazzaro, *Pègaso*, luglio 1932.
— Fogazzaro nella sua Vicenza, *Corriere della Sera*, 6 novembre 1932.
Salvadori (Giulio). Rinascimento, *Cronaca Bizantina*, 16 maggio 1882.
Torraca (Francesco). *Malombra*, dans *Scritti critici*, Napoli, F. Perrella, 1907.
Trombadori (Gaetano). Fogazzaro, *Civiltà moderna*, 15 dicembre 1931, 15 febbraio 1932.
Wirth (Lena). *Die Landschaft in Fogazzaros Romanen*, Würzburg, 1928.

III. — PÉRIODIQUES CITÉS

Almanach du cultivateur, Paris, 1858-1884.
Almanach du jardinier, Paris, 1846-1885.
Annales de Philosophie chrétienne, Paris, 1896 ; 1907.
Annales des Sciences psychiques, 1894.
Civiltà Cattolica, Roma, 1893 ; 1911
Corriere della Sera, Milano, 1906.
Corriere di Vicenza (*Il*), 1895.
Critica (*La*), Napoli, 1907 ; 1908.
Cronaca bizantina, Roma, 1881-1885.
Demain, Lyon, 1907.
Domenica letteraria, Roma, 1882-1884.
Etudes (*Les*), Paris, 1923.
Fanfulla della Domenica, 1879-1892.
Giornale d'Italia, Roma, 1902 ; 1908.

Illustrazione italiana (*L'*), Milano, 1876.
Journal des Débats, Paris, 1867.
Lettura (*La*), 1919.
Mattino di Napoli (*Il*), 1894.
Mercure de France, Paris, 1907.
Modernità, Roma, 1911.
Nabab (*Il*), Bologna, 1885.
Natura ed Arte, 1911.
La Nazione, Firenze, 1904.
La Nouvelle Journée, Paris, 1921.
Nuova Antologia (*La*), Firenze, 1887 ; 1931.
Pègaso, Firenze, 1929 ; 1930.
Pianoforte, 1925.
Psychische Studien, Leipzig, 1882.
Rassegna contemporanea, Roma, 1911.
Rassegna nazionale, Firenze, 1897.
Revue Bleue, Paris, 1889 ; 1898.
Revue de littérature comparée, Paris, octobre 1933.
Revue de Métaphysique et de Morale, Paris, 1932.
Revue moderniste internationale, Genève, 1911.
Rinnovamento (*Il*), Milano, 1907.
Rivista di Studi psichici, 1895.
Sphinx, revue théosophique allemande.
Studi religiosi, Firenze, 1901.
Théosophe (*Le*), Paris, 1911.
Vague (*La*) Paris, 1899.
Velocipede (*Il*), Torino, 1869.
Vie intellectuelle (*La*), Juvisy, 1936.
La Voce, Firenze, 1911.
Voltaire (*Le*), Paris, 1882.

IV. — OUVRAGES CITÉS

Anonyme. *Ce qu'on a fait de l'Eglise*, Paris, 1912.
Arcari (Paolo). *Alle soglie del secolo*, Milano, 1902.
Archambault (Paul). *Plaidoyer pour l'inquiétude*, Paris, éd. Spes, 1931.
Arrighi (Paul). Capuana et les deux versions de « Giacinta », dans *Mélanges Hauvette*, Presses françaises, 1934.
Baldensperger (F.). *Les définitions de l'humour* dans *Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907.
Baruzi (Jean). *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Alcan, 1924.
Baudelaire (Charles). *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, 1852.
— *Edgar Poe, sa vie, ses œuvres*, 1856.
— *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, accompagnant la traduction des *Nouvelles histoires extraordinaires*, 1857.

Baudelaire (Charles). *Les fleurs du mal*, 1857.
— *Journaux intimes : Fusées, Mon cœur mis à nu*, 1884.
Bergson (Henri). *Le rire*, Paris, Alcan, 1900.
Bérulle (Pierre de). *Œuvres complètes*, Paris, Migne, 1856.
Blondel (Maurice). *L'Action*, Paris, Alcan, 1893.
— *Lettre sur les exigences de la pensée contemporaine, en matière d'apologétique et sur la méthode de la philosophie dans l'étude du problème religieux*, Saint-Dizier, 1896.
— *Le problème de la mystique*, dans *Qu'est-ce que la mystique ?* Cahiers de la Nouvelle Journée, Paris, Bloud et Gay, 1925.
Boito (Arrigo). *Il libro dei versi*, Torino, Casanova, 1877.
Borgese (G. A.). *D'Annunzio*, Milano, Bompiani, 1932.
Bouilhet (Louis). *Dernières chansons*, Recueil posthume publié par Flaubert, 1872.
Boule (Marcellin) et Piveteau (Jean). *Les fossiles, Eléments de Paléontologie*, Paris, 1935.
Bremond (Henri). *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926.
— *Prière et Poésie*, Paris, Grasset, 1926.
Histoire littéraire du sentiment religieux en France, t. III, *La Conquête mystique, L'Ecole française*, Bloud et Gay, 1923.
Buonaiuti (Ernesto). *Le modernisme catholique*, traduit par René Monnot, Paris, Rieder, 1927.
Brunetière (Ferdinand). *Le roman naturaliste*, Paris, C. Lévy, 1882.
— *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Hachette, 1890.
— *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1894.
Camerana (Giovanni). *Versi*, Torino, 1907.
Capuana (Luigi). *Giacinta*, 1879.
— *Scaramuccie per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885.
Cazamian (L.). Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour, *Revue germanique*, 1906.
— *Le mécanisme de l'humour*, dans *Etudes de psychologie littéraire*, Paris, Hachette, 1907.
Chateaubriand (F. R. de). *Les Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Biré, Paris, Garnier frères, 1899-1900, 6 vol.
Crispolti (F.). Giulio Salvadori e la conversione del Manzoni, *Pègaso*, agosto 1929.
Croce (Benedetto). Di un carattere della più recente letteratura italiana, *Critica* (*La*), 1907.
D'Annunzio (Gabriele). *Novelle della Pescara* (1884-1886), 1902.
Darwin (Charles). *De l'origine des espèces ou des lois du progrès chez les êtres organisés* (1859), traduit par Mlle Clémence Auguste-Royer, Paris, Guillaumin, 1862.
— *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (1871), traduit de l'anglais par J.-J. Moulinié, Paris, C. Reinwald, 1872, 2 vol. in-8o.
Daudet (Alphonse). *Jack*, 1876.
Debeate (V. G.). I precursori della Dante Alighieri, *Lettura*, agosto, 1919.

Delbœuf (J.). *Le sommeil et les rêves*, Paris, Alcan, 1885.
Dumas (Georges). *La symbolisation* dans *Nouveau traité de psychologie*. Paris, Félix Alcan, 1934.
Fabre (Lucien). *Le rire et les rieurs*, Paris, éd. N. R. F., 1929.
Fénelon. *Œuvres*, éd. Lebel, Paris, 1820-1830, 35 vol.
Flaubert (Gustave). *Madame Bovary* (1857).
Galtier (R. P.). Saint Augustin et l'origine de l'homme, *Gregorianum*, 1930.
Gioberti (Vincenzo). *Del Rinnovamento civile d'Italia*, Torino, G. Bocca, 1851.
Goncourt (Edmond et Jules de). *Germinie Lacerteux*. Paris, Charpentier, 1864.
— *Préfaces et manifestes littéraires*, Paris, Charpentier, 1888.
Goncourt (Edmond de). *Chérie*, Paris, Charpentier, 1884.
Grassmann (F. L.). *Die Schopfungslehre des heiligen Augustinus und Darwins*, Regensburg, G. J. Hanz, 1889.
Gratry (Le Père). — *La philosophie du Credo*, Paris, C. Douniol, 1861.
Gregorovius (Ferdinand). *Promenades italiennes*, adapté de l'allemand par Mme Jean Carrère, Paris, Plon, s. d.
Guardini (Romano). *L'esprit de la liturgie*, traduit par R. d'Harcourt, Paris, Plon, 1930.
Guitton (Jean). *La philosophie de Newman, Essai sur l'idée de développement*, Paris, Boivin, 1933.
— *Le temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin*, Paris, Boivin, 1933.
Guyon (Mme). *La vie de Madame J. M. B. de La Mothe-Guion. Ecrite par elle-même*, Cologne, 1720, 3 v.
— *Les justifications de Madame J. M. B. de La Mothe-Guion. Ecrites par elle-même*, Cologne, 1720.
Haeckel (Ernst). *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles* (1868), trad. française de Ch. Letourneau, Paris, C. Reinwald, 1874.
Hazard (Paul). *Psychologie du peuple italien*, communication à l'Académie des sciences morales et politiques, séance du 21 mai 1933.
— *La Crise de la Conscience européenne*, Paris, Boivin, 1935, 3 vol.
Heine (Henri). *Sâmtliche Werke*, Leipzig, H. Durselen, 1887.
— *Œuvres complètes*, Paris, Michel-Lévy frères, 1855-1867.
Houtin (Albert). *L'Américanisme*, Paris, Emile Nourry, 1904.
Huffer (M. E.). Augustinus an de evolutieleer, *Studien*, 1930.
Hugo (Victor). *Œuvres complètes*, éd. définitive, Paris, Hetzel-Quantin, 1882-1893, 57 vol.
Hulst (Mgr d'). *Mélanges philosophiques*, Paris, Poussielgue, 1892.
Huret (Jules). *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.
Ibsen (Henrik). *Poésies*, traduction de Ch. de Bigault de Casanove, Paris, *Mercure de France*, 1907.
Laberthonnière (Le P. L.). *Essais de philosophie religieuse*, Paris, Lethielleux, 1903.

Laberthonnière (Le P. L.). — *Le réalisme chrétien et l'idéalisme grec*, Paris, Lethielleux, 1904.
Lecanuet (R. P.). *La vie de l'Eglise sous Léon XIII*, Paris, Alcan, 1930.
Le Conte (Joseph). *Evolution and its relations to religious Thought*, London, Chapman, 1888.
Léon XIII (S. S. le pape). *Rerum novarum*, encyclique du 16 mai 1891.
Lioy (Paolo). *La Vita nell'Universo*, Venezia, tipografia del Commercio, 1859.
— *Linneo, Darwin, Agassiz nella vita intima*, Milano, Treves, 1904.
Lockhardt (William). *Vie d'Antonio Rosmini Serbati, fondateur de l'Institut de la Charité*, traduit de l'anglais par M. Segond, Paris, Perrin, 1889.
Malègue (J.). *Augustin*, Paris, 1933.
Martin du Gard (Maurice). *Vérités du moment*, Paris, 1928.
Martino (P.). *Le roman réaliste sous le second empire*, Paris, Hachette, 1913.
— *Le naturalisme français*, Paris, Armand Colin, 1923.
— *Parnasse et symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1928.
Mauriac (François). *Le nœud de vipères*, Grasset, 1932.
Mercier (Cardinal). *Le modernisme*, Bruxelles, ed. Science et Foi, 1908.
Molajoni (Pio). *Crepuscoli e Bagliori*, romanzo, Roma, M. Carra e C. Di Luigi Bellini, 1919.
Nédoncelle (Maurice). *La pensée religieuse de Friedrich von Hügel*, Paris, Vrin, 1935.
Newman (J. H.). *Le développement du dogme chrétien*, traduction par Henri Brémond, Paris, Bloud, 1905.
Palhoriès (P.). *La philosophie de Rosmini*, Paris, Alcan, 1908.
Pascal (Blaise). *L'Œuvre*, texte établi et annoté par Jacques Chevalier, Bibliothèque de la Pléiade, 1936.
Pie X (S. S. le pape). *Pascendi dominici gregis*, encyclique du 8 septembre 1907.
Poe (Edgar Allan). *Histoires extraordinaires*, traduction Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy, 1856.
— *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy, 1857.
— *Histoires grotesques et sérieuses*, traduction Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy, 1864.
Prela (R. P. L.). *La creazione simultanea virtuale secondo sant' Agostino. Ipotesi risolutive dei problemi cosmologici, biologici e psichici fondate sulla concezione agostiniana della creazione*, Firenze, 1929.
Rimbaud (Arthur). *Œuvres, Mercure de France*, 1934.
Rivière (Jean). *Le Modernisme dans l'Eglise*, Paris, Letouzey, 1929.
Rizzi (Fortunato). *Penserio ed Arte*, Città di Castello, 1906.
Rosmini (Antonio). *La cinque piaghe della Santa Chiesa, trattato dedicato al clero cattolico* (1832), publié à Lugano, Veladini, 1848.
— *Nuovo Saggio sull'origine delle idee*, Roma, Salviucci, 1830, 4 vol.
Sacchetti (Rosetta). *La vita e le opere di Roberto Sacchetti*, Milano, Treves, 1922.

SALVADORI (Giulio). *Enrichetta M. Blondel e il Natale del '33*, Milano, Treves, 1929.
— *Liriche e Saggi*, introduzione di Carlo Calcaterra, Milano, Società editrice « Vita e Penserio », 1933, 3 vol.
SAND (George). *Œuvres complètes*, éd. Michel-Lévy.
SERAO (Matilde). *Il ventre di Napoli*, Milano, 1884.
— *Il paese di Cuccagna*, 1891.
SEMERIA (Padre Giovanni). *I miei quattro papi*, Ambrosiana editoriale.
SINETY (R. P. R. de). Saint Augustin et le transformisme. *Archives de philosophie*, t. VII, p. 496-524.
SPENLÉ (E.). *Novalis. Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne*, Paris, Hachette, 1904.
TAINE (Hippolyte). *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1865.
TAULER. *Sermons*, traduction sur les plus anciens manuscrits allemands par les RR. PP. Hugueny, Théry, O. P. et A. Corin, de l'Université de Liége, Paris, Desclée et Cie, 1927-1935, 3 vol.
THIBAUDET (Albert). *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, éditions de la N. R. F., 1929.
TOSTI (Padre). *La Conciliazione*, Roma, 1887.
TYRRELL (George). *Lex orandi*, London, 1903.
— *Lex credendi*, London, 1906.
— *A much abused letter*, London, 1906 (sans nom d'auteur, 1903).
— *Through Scylla and Charybdis*, London, 1907.
— *Medievalism*, London, 1908.
— *Christianity at the cross-roads* (posthume), London, 1909.
VALÉRY (Paul). *Variété*. Paris, éd. N. R. F., 1924.
— Littérature, dans *Commerce*, cahier XX, été 1929.
— *Variété II*, Paris, éd. N. R. F., 1930.
VERCESI (Ernesto). *Padre Semeria, servo degli orfani*, Amatrice, 1932.
VERGA (Giovanni). *I Malavoglia*, 1881.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. *Isis*, Paris, Crès, 1923.
VIOLLET (P.). *L'infaillibilité du pape et le Syllabus*, Besançon, Jacquin, 1904.
WEHRLÉ (Abbé). Une soutenance de thèse, *Annales de philosophie chrétienne*, mai 1907.
ZANELLA (Giacomo). *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1920.
ZOLA (Emile). *Le roman expérimental*, 1880.
— *Thérèse Raquin*, 1867.
— *Les Rougon-Maquart*, 1871-1893.
ZAHM (R. P.). *L'évolution et le dogme*, traduit de l'anglais par l'abbé J. Flageolet, Paris, Lethielleux, 1897.

INDEX

DES NOMS DE PERSONNES ET DES ŒUVRES DE FOGAZZARO

TABLE DES MATIÈRES

QUATRIÈME PARTIE

LA CRÉATION ESTHÉTIQUE

Poitiers (France). — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

BOIVIN ET Cie, ÉDITEURS, 5, Rue PALATINE, PARIS

Chèques Postaux : Paris 1604 — Reg. Com. : Seine nº 84.115

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

TRIMESTRIELLE — FONDÉE PAR — *DIX-SEPTIÈME ANNÉE*

F. BALDENSPERGER
Professeur à l'Université Harvard

DIRIGÉE PAR

PAUL HAZARD
Professeur au Collège de France

JEAN-MARIE CARRÉ
Professeur à la Sorbonne

ABONNEMENT (1937) (Un an) { France et Colonies........ **90** fr. / Étranger.................. **110** fr.

Les abonnements partent du 1er janvier de chaque année.

La Revue de Littérature Comparée a été fondée au lendemain de la guerre, par MM. FERNAND BALDENSPERGER et PAUL HAZARD, qui voulaient préciser et enrichir une discipline nouvelle.

Elle paraît quatre fois par an. Chaque fascicule trimestriel comprend environ deux cents pages. Il contient : 1°, des articles de fond exclusivement rédigés en langue française; 2°, des notes et documents, qui se présentent soit en français, soit dans les principales langues de l'Europe; 3°, une chronique qui prend pour thème tel ou tel événement d'actualité dans l'ordre intellectuel ou international, qui indique les travaux en cours, les échanges de professeurs et de conférenciers, les publications récentes; 4°, une bibliographie des livres et périodiques parus au cours du trimestre. Le fascicule se termine par le compte rendu critique de quelques ouvrages substantiels.

La Revue de Littérature Comparée publie aussi des numéros spéciaux, entièrement consacrés à une question dominante, à un pays, à un mouvement, à un homme dont il convient d'évoquer le souvenir, ou de marquer le rayonnement. En 1936 un N° a été consacré à l'ESPAGNE; le premier N° de 1937 a célébré POUCHKINE.

La Revue de Littérature Comparée est seule de son espèce. Elle se tient aux frontières pour considérer les échanges; elle cherche à saisir l'apport de l'étranger dans le mystère de la création esthétique; elle veut suivre les grands courants de pensée qui circulent dans le monde. L'impartialité que lui commande son caractère scientifique, ne l'empêche pas d'agir pour la bonne entente et pour l'harmonie des esprits : elle préfère, suivant le mot de Chateaubriand, *la critique féconde des beautés à la critique stérile des défauts*, et dès lors, montrant ce que chaque pays fournit à ses voisins et ce qu'il leur emprunte, elle fonde l'estime et l'amitié entre les peuples sur la nécessité ardente et sur l'utilité de leurs contacts. Si la loi du monde actuel est, plus que jamais, le mouvement, si chaque littérature plus que jamais, bénéficie de l'apport des autres, proches ou lointaines, *La Revue de Littérature Comparée* répond à des besoins que chaque jour révèle et accroît.

La Revue recherche, comme auparavant, la collaboration des comparatistes les plus distingués des deux mondes; elle réservera un plus large accueil aux jeunes; elle ne fera pas seulement l'histoire des relations internationales telle qu'elle s'est établie dans le passé, mais aussi telle qu'elle se fait dans le présent.

Une Collection de volumes est adjointe à la Revue sous le nom d'*Études de Littérature étrangère et Comparée*. Elle sera constituée d'ouvrages de fond, de thèses de doctorat, de travaux qui se recommandent par leur caractère à la fois élégant, solide et durable.

Imprimé en France
TYP. FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL. — 1937.

Prix : 60 frs.



